# De voorwaarden tot hernieuwing der dramatische kunst

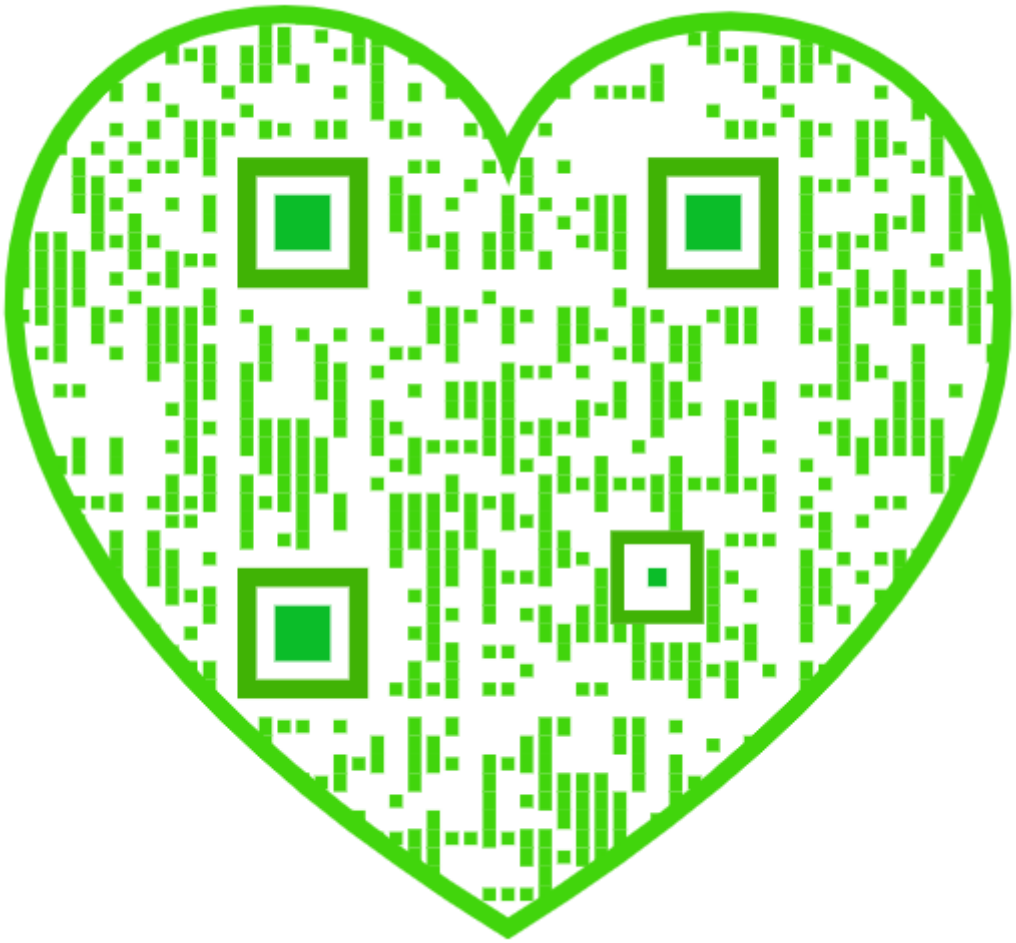
## Henriette Roland Holst-van der Schalk

**bron**
Henriette Roland Holst-van der Schalk, *De voorwaarden tot hernieuwing der dramatische kunst*. W.L. & J. Brusse, Rotterdam 1924

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rola003voor01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



IV

EEN VASTBERADEN VERBEELDING IS HET BEGIN VAN ALLE
MAGISCHE VERRICHTINGEN
PARACELSUS

ALLE DRAMATISCHE KUNST VERONDERSTELT BETOOVERING

NIETZSCHE

## Voorrede

**O**ngetwijfeld bestaat in onzen tijd voor het tooneel groote belangstelling. De behoefte aan dramatische uitbeelding der aandoeningen en spanningen is sterker geworden; men poogt zich van het wezen dier uitbeelding meer rekenschap te geven en de hulpmiddelen die haar ten dienste staan te verrijken, daarbij gebruik makend van moderne technieken. De dramatische literatuur neemt toe en in nog veel grooter mate de literatuur *over* het tooneel; het aantal tooneelgezelschappen is zelfs in ons kleine land legio; er worden 'tooneeltentoonstellingen' met voordrachten en model-opvoeringen gearrangeerd; ja zelfs werd een 'tooneelmaand' gehouden, met het doel de dramatische kunst volle dertig dagen lang in het middenpunt der publieke belangstelling te plaatsen.

En toch, ondanks deze sfeer van luidruchtige belangstelling rondom het tooneel, kwijnt dit en blijft kwijnen. Geen geniale eenlingen brengen dramatische meesterwerken voort; evenmin beeldt de massa haar hoon en haar spot, haar haat en haar liefde, haar verlangens en haar verwachtingen in dramatische vormen af. Alle tooneelgezelschappen leiden een moeilijk leven; begaafde schouwspelers, vol liefde voor hun kunst, komen nergens tot hun recht en krijgen geen kans hun talent te ontwikkelen; idealistisch-gezinde regisseurs en direkteurs vol inzicht verteren hun krachten in een eindelooze worsteling tegen finantieele moeilijkheden en tegen de oppervlakkigheid, het onverstand en de onverschilligheid van het publiek.

Er ìs belangstelling voor het tooneel, maar tevens tooneelmalaise; - behoefte aan dramatische uitbeelding der aandoeningen, maar tevens onmacht, de juiste middelen van uitbeelding te vinden. Er ìs verlangen naar een nieuwe synthese van architektuur, plastiek, mimiek, muziek, voordracht en lichtwerking, maar het ontbreekt aan kracht om haar te verwezenlijken. Evenals de werkelijke wereld onzer dagen, is de wereld van het tooneel vol onopgeloste problemen en kwellende tegenstrijdigheden.

De lezer beschouwe dit boek als de uitkomst eener poging tot zelfverheldering op het gebied der dramatische kunst, - een poging om meer inzicht te verwerven over den grond der tegenstrijdigheden die het tooneel in onze dagen verlammen, en meer licht te spreiden over den weg, waarlangs zij opgelost kunnen worden en vernieuwing mogelijk kan zijn. Om deze zelfverheldering te bereiken was het noodig, de genesis na te gaan van enkele groote bloeitijdperken der dramatische kunst en de verschillende elementen te ontleden, wier uiteindelijke synthese telkenmale aan een eigendommelijken, vasten en schoonen dramatischen stijl het aanzijn gaf.

Naar historische volledigheid - de lezer kan het reeds in de inhoudsopgave merken - heb ik in geenen deele gestreefd. Noch het oud-indische drama, noch het spaansche der Renaissance, - om twee voorbeelden van wereldhistorische beteekenis te noemen, - zal hij in deze studie vermeld vinden. Een vergelijkende geschiedenis van het drama te schrijven, zijn manifestaties in alle groote kulturen der menschheid te beschrijven, hun samenhang met het ekonomische en sociale leven, met architektuur, muziek, dans, plastische kunst, godsdienst en philosophie te ontvouwen, - het is een lokkende en verleidelijke taak, maar een taak, misschien de overgave eischend van een geheel leven en in elk geval de beschikking over een oneindig uitgebreider kennis dan die ik bezit.

Voor mijzelve was de voornaamste vrucht van den aan dit werk besteeden arbeid, het opnieuw voller-uitstroomen der bewondering zoowel voor de wetmatigheid der maatschappelijk-geestelijke levensverschijnselen als voor hun onuitputtelijke rijkheid ook op het gebied, dat wij dramatische kunst noemen. Deze bewondering op haar beurt voedde het vertrouwen, dat het vermogen tot dramatische uitbeelding, den mensch diep ingeplant, ongetwijfeld in de toekomst opnieuw, alle belemmeringen te boven komend, zich in schoone, harmonische openbaringen zal uitleven.

Behalve de vreugdevolle bewondering en het vertrouwen die ik won, bracht de studie over de dramatische ontwikkeling in vroegere tijden mij nog andere winst. Die studie

verhelderde mijn inzicht in het groote aandeel der traditioneele faktoren - dat is der sociaal-psychische krachten van het verleden - in de wording van het dramatische kunstwerk; zij wapende mij tegen overmatige verwachtingen van wat door één enkel geslacht bereikt kan worden, zij leerde mij bescheidenheid en geduld.

Moge iets van wat ik, zoekende, zelf vond, aan rijkdom voor gemoed en geest, al was het niet altijd het gezochte, zich in mijn werk hebben verdicht en daaruit overstralen tot anderen.

*Bloemendaal*, December 1923.

# Eerste hoofdstuk
# De oorsprong der dramatische kunst

## I. De oorsprong van het spel bij de dieren en den mensch.

**W**AT is de oorsprong der dramatische kunst? Volgens de mythen van vele volken stamt zij af van de goden, evenals de elementen, die haar oorspronkelijk vormen: dans, zang en minlek. De diepzinnigste van deze mythen is die der Indiërs. Zij verhaalt, hoe de opperste der goden, Brahma, de essence van het drama puurde uit de vier Veda's. Op zijn bevel bouwde de hemelsche architekt Vishnakarna het eerste tooneel in den hemel van Indra, ‘den opperkoning in het gebied der vier groote koningen’ en den god van het schouwspel.

In werkelijkheid is de oorsprong der dramatische kunst minder verheven. zooals van heel ons geestelijk-aesthetisch leven, ligt die oorsprong in aandriften, welke de mensch gemeen heeft met de hoogere dieren: speeldrang, experimenteerzucht, zucht tot nabootsing en wedijver.

De eerste van deze aandriften, de speeldrang, is een uitvloeisel van de levensdrift zelf, de kracht, die alle dierlijke organismen doorstroomt en hen drijft tot de bevrediging van honger en liefde, dat is tot den strijd-om-het-voedsel tegen andere dieren en den strijd-om-het-wijfje tegen medeminnaars-soortgenooten. In dezen laatsten strijd wordt de wedijver opgewekt, die een integreerend deel van den speeldrang vormt.

Wanneer de levensdrang zeer krachtig is, zooals bij jonge gezonde individuen regel is, voert zij tot wellingen van spontane blijheid. In deze wellingen liggen de kiemen van spel en kunst. Jonge dieren en kinderen plegen te huppelen, te kraaien en te schreeuwen uit louter levenslust.

Bij de dieren bereikt de levensdrift gewoonlijk zijn maximum van intensiteit kort voor en gedurende den paartijd. Dan overstroomt hij het bloed met matelooze begeerten en stort door de lichamen een gevoel van haast oneindige kracht. Een machtig toovenaar, verlost hij de schuwen van hun schuwheid en de vreesachtigen van hun vrees. Den doffen blik maakt hij vurig, de schrale huid glanzend, de stijve ledematen los. Het schouwspel der onstuimige energieën, die

de paardrift in de dieren opwekt, vervult ons vooral bij de soorten, welke door sierlijken, harmonischen of krachtigen lichaamsbouw uitmunten, zooals het hert, het paard, de stier, met bewondering en ontzag.

Niet minder bewonderenswaardig dan bij deze bloedrijke sterken zijn de uitingen van levensdrang en paardrift bij de liefelijkste der natuurkinderen, boven alle anderen begaafd met gratie en melodisch vermogen, de vogels. In overeenstemming met hun aanleg neemt de strijd der mannetjes om de gunst der wijfjes den edelen en bekoorlijken vorm van zangtoernooien aan.

Of het gezang der mannetjes de wijfjes aandoet met een bewuste aesthetische aandoening, min of meer analoog aan het genot, dat de muziek den kultuurmensch geeft, dan wel of dat gezang de geheimzinnige werking op hen uitoefent, die wij met de woorden bekoring en betoovering aanduiden, - wij weten het niet.

De tweede hypothese is de minst onwaarschijnlijke. Zij is ook in overeenstemming met het algemeene geloof van de primitieve volken aan de fascineerende macht der muziek op alle schepselen der natuur.

Bij sommige melodisch weinig begaafde vogelsoorten beschikken de mannetjes over andere middelen om de aandacht der wijfjes te trekken en hen te bekoren. Elk hunner poogt zich boven zijn medeminnaars te onderscheiden door het aannemen van standen en het maken van bewegingen, die zijn rankheid, veerkracht en vederentooi op het voordeeligst doen uitkomen, door zelfvoorstelling dus.

Zoowel het gezang als de kunstige zelfvoorstelling der vogels zijn individueele uitingen, waar de wedijver een groot aandeel aan heeft. De uitdrukking ‘vogelenkoor’ voor het zingen der vogels in de lente is dan ook feitelijk onjuist. Elk der gevederde zangers zingt op eigen houtje, zoodat van koorzang geen sprake is.

Echter, de vogels uiten hun levensdrift en levensblijheid nog op andere wijze dan door gezang, te weten door gezamenlijk uitgevoerde vlieg-en zweefbewegingen, waar somtijds honderden aan deelnemen. Zijn de vogels geen koorzangers, koordansers zijn zij wèl. De in de dierenwereld

algemeen voorkomende speelzucht krijgt in hen zoowel een sociaal als een aesthetisch karakter.

Behalve aan overvloed van levensdrang is, zeiden wij reeds, het spel bij de hoogere dieren en zeker ook bij den primitieven mensch, nog gebonden aan de aandrift van experimenteeren, de zucht tot nabootsing en den wedijver.

'Aandrift van experimenteeren' is slechts een ander woord voor het genot, door de natuur gemengd in volhardend pogen, in het overwinnen van den tegenstand, door eigen onervarenheid veroorzaakt. Bestond dit genot niet, wekte volhardende inspanning geen gevoelens van bevrediging op, het spel zou evenmin mogelijk zijn als de vormen van aktiviteit, die wij arbeid en kunst noemen. De eenling had geen heerschappij kunnen verkrijgen over zijn spieren, dat is geen vaardigheid, noch zouden een aantal individuen zich hebben kunnen oefenen in samenwerking.

Zucht tot nabootsing en wedijver komen voor bij alle gezellig levende dieren. De eerste, een bij uitstek sociale drift, brengt bij een aantal levensverrichtingen - natuurlijk enkel die, waarbij de belangen der individuen niet botsen - gelijkheid van wilsrichting en wilsuiting tot stand. Zij pas vormt uit de eenlingen de gemeenschap. Zij ook jaagt den speeldrang als een vlam heen door den geheelen troep, de zwerm of de kudde, zoodra een kleine groep met bewegingsspelen, stem-oefeningen of wedstrijden begon.

Zooals de versterking van de sociale krachten en van de gemeenschap zelve de biologische funktie der zucht tot nabootsing is, zoo is die van den wedijver de versterking der persoonlijkheid. Wedijver staalt de spieren en drijft door de zenuwen golven elektrische kracht. Hij maakt den gang vaster, de bewegingen sierlijker, hij moduleert de stemmen en verhoogt hun expressie. Wedijver haalt uit de organismen van menschen en dieren verborgen schatten naar boven, fonkelende energieën en bedwelmende bekoringen, die zij niet wisten te bezitten.

Ook het welgevallen-aan-het-rythme, dat vele hoogere dieren bezitten, mengt een aesthetisch element in de uitingen van de omhoog-borrelende levensdrift [1].

1) Zoo wijst M. Hoernes in zijn 'Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa 'op het feit, dat de groote zoogdieren, die in dierentuinen en menagerieën in gevangenschap leven, zich den tijd plegen te verdrijven door, urenlang voortgezette, rythmische bewegingen.

Hoe sterk dit welgevallen in den primitieven mensch is, blijkt uit de geheele aesthetische kultuur der natuurvolken, uit hun dansen, hun muziek, hun repeteerende ornamentiek. De mensch beweegt in het rythme; het leeft in zijn bloed, het regelt zijn adem, zijn polsslag en zijn gang. Krachtige rythmische bewegingen van het lichaam verschaffen een gevoel van welbehagen, doordat zij den polsslag versterken, de ademhaling verdiepen en de spanning der spieren verhoogen. In de maat springen en huppelen is een aangename ontlading van levensdrang; de rythmische herhaling van klagende of juichende kreten vormt een soort gezang dat het vreugdegevoel versterkt of de smart vermindert. Gezamenlijk uitgevoerde rythmische bewegingen hebben een opwindende werking, zoo groot, dat zij tot razernij kan stijgen. Deze automatische zelfopwinding heeft een belangrijk aandeel in den mateloozen hartstocht, waarmee vele primitieven zich aan den dans overgeven.

De dieren hebben geen andere geschiedenis dan de evolutie of de ontaarding, die het gevolg zijn van veranderingen in de algemeene levensomstandigheden hunner soort, dat is in het natuurlijk milieu. Wel zijn zij zelven ook een faktor bij het ontstaan van zekere veranderingen in dat milieu, (b.v. doordat het evenwicht tusschen bepaalde diersoorten verbroken wordt) maar zij zijn dat geheel onbewust en buiten hun wil. Daarom beschouwen wij hen als produkten van het kosmisch geschieden. Geen bewuste krachten zijn zij tot het veranderen der wereld, geen vernieuwers van een zelfgeschapen milieu. Zoolang de uiterlijke levensomstandigheden onveranderd voortduren, blijft hun eigen wijze-van-zijn bestendigd; wisselen deze, dan moeten zij zich aanpassen, dat is veranderen, of uitsterven.

Het dier experimenteert binnen de grenzen der in de soort vastgelegde aandriften. Zijn spelen, die in zijn organisme besloten liggen, zijn de uitkomst van door tallooze geslachten opgehoopte levenservaring. Die spelen staan in dienst der

fundamenteele aandriften van zelfbehoud en soortbehoud; wat de huisdieren aangaat, hebben zij vroeger in dienst daarvan gestaan. Sommige dieren bereiken in hun spelen een bijna angstige volmaaktheid, enkel te verklaren uit de automatische onfeilbaarheid, waarmee de instinkten werken. Een der meest treffende voorbeelden daarvan zijn de reeds vermelde geheimzinnige 'wolkendansen' der vogels. Met onnavolgbare gratie worden de meest ingewikkelde bewegingen uitgevoerd; onder schijnbare verwarring heerscht volkomen orde, ook bij de snelste glij- en zweefvluchten slaagt elk der honderden deelnemers er in, den afstand tusschen zich zelf en zijn voordanser stipt te bewaren [1]. Deze dansen zijn openbaringen van natuurvermogens, waar de mensch het geheim niet van kent.

Echter, zooals het smachtend-pure lentewijsje van den merel en de glanzende trillers van den nachtegaal door alle eeuwen heen dezelfde blijven, - zoo worden ook deze fantastische wolkendansen op steeds dezelfde wijze herhaald. Zelfs de hoogste aesthetische uitingen, die in de dierenwereld voorkomen, dragen een stereotyp karakter.

Met den mensch begint een nieuwe phase van het leven op aarde, een phase van rustelooze zelfontwikkeling en zelfvernieuwing, van voortdurend experimenteeren in een zelfgeschapen milieu. De hand, de spraak en het werktuig zijn de drie voornaamste krachten die in onderlinge wisselwerking, door den geest bevrucht en dezen op hun beurt bevruchtend, den mensch in staat hebben gesteld op zijn omgeving te werken, haar en tevens zichzelf voortdurend te veranderen.

In den mensch is de kosmische energie denkend geworden; hij werkt naar vooruit ontworpen plannen; hij brengt doelbewust veranderingen tot stand. In dien zin hebben van alle natuurschepselen op onze planeet enkel de menschen geschiedenis gemaakt. Hun zoeken en beproeven voegt onafgebroken nieuwe bladzijden toe aan het boek des levens.

Onophoudelijk streven naar vernieuwing, de opvatting van het menschelijk bestaan als een heldhaftig avontuur zonder einde, dit schijnt voor menschelijke gemeenschappen de eenige weg te zijn, om hun levenskracht onverminderd voort

1) W.H. Hudson, The Naturalist in La Plata, aangehaald bij K. Grooss, die Spiele der Tiere.

te planten. Een diersoort kan, vele geslachten lang, zijn levensgewoonten onveranderd herhalen zonder iets in te boeten van zijn vitaal vermogen. Een menschelijke gemeenschap echter, die door isolement of uit hoofde van andere omstandigheden lange tijden achtereen haar ekonomische en sociale instellingen onveranderd reproduceert, valt ten prooi aan verstarring en ontaarding, zij verwordt tot een zielloozen schim van haar vroeger zelf.

Natuurlijk zijn alle levensuitingen van den mensch op zijn oorspronkelijke aandriften gebaseerd; die uitingen zijn echter bij hem niet, zooals bij de dieren, stereotyp. Zij hangen samen met den, zich onophoudelijk vernieuwenden, inhoud van het bewustzijn. De mensch verbindt aldoor nieuwe voorstellingen; hij schept nieuwe verbeeldingen, huivert in nieuwe angsten, verblijdt zich in nieuwe verheugenissen, aanbidt nieuwe goden en ontbrandt voor nieuwe idealen.

De telkens wisselende voorstellingen, gevoelens en denkwijzen leveren het veranderlijke materiaal voor de vrije en de aesthetische aktiviteit, dat is voor het spel en de kunst. Wel houden sterke remmen van traagheid en sleurzin in den mensch iedere verandering tegen; wat oud is, verschijnt omgeven door den stralenkrans van het eerwaardige en heilige; de traditie poogt dán den vorm vast te leggen, dán den inhoud te bestendigen. Tot op zekere hoogte zegevieren de krachten, die de stabiliteit des levens verzekeren, al is hun zegepraal nooit volkomen. zooals in de fossielen de levensvormen van vergane tijdperken bewaard bleven, zoo houden het symbool, de mythe, het sprookje, de ritus en de zede het versteende voelen, denken, gelooven en verbeelden van tallooze ondergegane generaties vast. Echter, de stroomdes-levens doorbreekt telkens de kluisters, waarin angstvoor-verandering en behoudzucht hem willen slaan. De scheppende verbeelding, bevrucht door het sociale geschieden, brengt telkens nieuwe kinderen voort vol bloeiende kracht en schoonheid, nieuwe gestalten en vormen, nieuwe verbindingen en verwikkelingen. In de sfeer der aesthetische aktiviteit heerschen vernieuwing en verandering, omdat zij heerschen in die van het sociale zijn. Dit zijn is een eeuwig worden.

Tusschen beide sferen bestaat onophoudelijke wisselwerking. Het sociale milieu, met inbegrip der bewuste en onderbewuste traditie, bepaalt in laatste instantie vaart en richting der aesthetische aktiviteit, evenals vorm en inhoud der aesthetische verbeeldingen.

Deze op hun beurt prenten hun stempel diep in den mensch, beïnvloeden zijn voorstellingen, zijn gevoelens, zijn verlangens en daden, geven aan zijn idealen een konkreten inhoud en maken zijn goden pas waarlijk-levend voor hem. De spelen der menschen, in tegenstelling tot die der dieren, *evolueeren* te zamen met het geheele menschelijke milieu. Zij vervormen zich, verkernen en verkleuren in onverbrekelijken samenhang met de altijd wisselende verlangens en aspiraties der menschheid.

## II. De oorsprong der kunst in de menschelijke gemeenschappen.

**V**AN de nog half-dierlijke uitstroomingen van overvloedige levensdrift en de uitingen van instinktmatig welbehagen in het rythme, die wij tot nu toe beschouwden, tot de zinrijke spelen en strengbeheerschte kollektieve zelfvoorstellingen der natuurvolken is een verre weg. Onder den invloed van welke prikkels heeft de primitieve menschheid dien weg afgelegd? Welke krachten hebben bevruchtend en bezielend gewerkt op de aangeboren speelzucht, haar uitingen geschoold en verbonden niet alleen, maar ook in die uitingen datgene gelegd, wat aan de schitterendste vokale en rythmische verrichtingen der vogels, die artiesten van de dierenwereld, ontbreekt? Hoe hebben zinlooze uitstroomingen van blinde aandriften zich ontwikkeld tot zinvolle uitbeeldingen, door middel van het lichaam, van inwendige spanningen? Hoe ontstonden de verbindingen tusschen spraakrythme, melodie (gezang) en rythmische lichaamsbewegingen, waaruit de koordans-met-koorzang zijn voortgekomen?

Over deze ontwikkeling bestaan een aantal hypothesen, waarvan een der meest bekende die van den socioloog Karl Bücher is. Hij verklaart het ontstaan van spraakrythmen, me-

lodie en rythmische lichaamsbewegingen en hun verbinding tot gezang-met-dans uitsluitend uit den arbeid. Ook in onze eigen dagen, aldus Bücher, zijn de menschen nog gewoon, sommige inspannende lichaamsbewegingen vergezeld te doen gaan van onwillekeurig-uitgestoote geluiden, die hun het werk schijnen te verlichten. Is het dan niet waarschijnlijk, dat de zooveel uitbundiger, zooveel minder beheerschte natuurmensch dit bij den arbeid geregeld deed? En zoo ja, is het dan niet evenzeer waarschijnlijk, dat dergelijke natuurgeluiden allengs afgewisseld en in bepaalde reeksen gebracht werden, die met den gang van den arbeid ten nauwste verband hielden? Spreekt voor zulk een ontwikkelingsgang niet evenzeer het feit, dat haast alle primitieve arbeidsliederen, die door de eeuwen heen tot ons gekomen zijn, uit klankenreeksen bestaan zonder bepaalde beteekenis, dat zij geheel en al gebonden zijn aan het rythme?

Wanneer het lied, oorspronkelijk ontstaan uit de behoefte den arbeid te verlichten, later ook buiten den arbeid wordt gezongen om het genot van het zingen zelf, dan voert het op zijn rythmen de arbeidsbewegingen mede, zooals de wind het de geuren doet. Die bewegingen begeleiden het op zijn tocht door ruimte en tijd, gaandeweg wordt hun rythmisch karakter nadrukkelijker geaccentueerd, tot zij ten slotte het karakter krijgen van danspassen en dansgebaren.

Ook het feit, dat de beenen en voeten aan vele primitieve arbeidsprocessen een even belangrijk, of zelfs een nog belangrijker aandeel hebben dan de armen en handen, wordt door Bücher als een bewijs ten gunste zijner hypothese aangehaald. Volgens deze hypothese zijn zang en dans als tweelingen geboren: hun beider moeder is de arbeid. Neemt men met Bücher den oorsprong van zang en dans uit den arbeid in 't algemeen aan, dan ligt het voor de hand dien in het bijzonder aan te nemen voor kollektieve arbeidsverrichtingen. Men kan zich gemakkelijk voorstellen, dat het lied in de arbeidsbewegingen van een aantal individuen eenheid brengt, dat het de voor allen hoorbaar gemaakte maatslag is, die deze bewegingen regelt.

Het is zeer wel mogelijk, dat de oer-mensch inderdaad bij alle inspannende lichaamsbewegingen onwillekeurig geluiden placht uit te stooten. Maar.... de arbeid vormde in

den oer-tijd nog geen bijzondere kategorie van menschelijke aktiviteit, evenmin als de dans zich nog van andere rythmische bewegingen en de zang van andere stem-uitingen onderscheidde. Hoe verder wij afdalen in de geschiedenis der menschheid, des te minder er sprake is van nauwkeurig begrensde funkties en scherp afgebakende levensgebieden. Ons buigend over de diepten der menschwording, schijnen wij neer te zien in een ontzaglijken krater, waarin modder en gloeiende steenen, sissende dampen, vurige gassen en laaiende vlammen nog één ononderscheiden massa vormen.

Daarom, zoo ook het geregeld samengaan van inspannende bewegingen met het uitstooten van geluiden, waarop Bücher zijn hypothese grondvest, in een verren schemertijd der menschheid al werkelijk bestaan heeft, zoo heeft het toch de beteekenis niet gehad, welke hij eraan toekent. Het zou die enkel hebben wanneer arbeid, zang en dans van alle eeuwigheid af hadden bestaan als scherp-omlijnde kategorieën, dat is als datgene wat zij pas in den loop eener eeuwenlange ontwikkeling geworden zijn. Bücher zelf geeft op een plaats van zijn boek over ‘Arbeid en Rythme’ toe, dat dit het geval is. ‘De arbeid’, schrijft hij ergens, ‘als geregelde, beroepsmatige werkzaamheid met technische hulpmiddelen bedreven en op een ekorromische doelstelling gegrond, bestond niet voor den oermensch, daarom doet men beter van ‘energieke rythmische bewegingen van het lichaam’ te spreken.’ Met deze erkenning echter werpt hij zijn eigen hypothese weer omver.

Sommige voorbeelden, die Bücher van gemeenschappelijk verrichten, door koorzang ondersteunden arbeid bij primitieve volken geeft, zijn zeker zeer merkwaardig. Zoo verhaalt hij van de Basoeto's, een Afrikaanschen kafferstam, dat zij elk voorjaar bijeenkomen, om clansgewijze de akkers der opperhoofden te bewerken. ‘Het is een treffend gezicht, wanneer bij deze gelegenheid honderden zwarten, in een kaarsrechte lijn staande, hun hakken met volkomen regelmatigheid opheffen en weer laten zakken. De lucht dreunt van het gezang, dat den arbeid ondersteunt en de arbeiders helpt maat houden.’

Dit voorbeeld bewijst niet enkel hoe sterk het rythmisch

instinkt, maar vooral ook hoe ontwikkeld het sociale gevoel bij de natuurvolken is. Het samengaan van beide stelt hen in staat, om ook arbeid in kollektieven maatgang te verrichten, die den ‘beschaafden’ mensch daartoe in 't geheel niet geschikt voorkomt. Echter, een bewonderenswaardige kollektieve prestatie als die der Basoeto's, steunend op een zóó sterk ontwikkeld rythmisch vermogen, is natuurlijk geen uitgangspunt der sociale ontwikkeling, maar een door de eeuwen gerijpte vrucht van voortdurende oefening, een resultante van langdurige sociale tucht. Den ‘oorsprong van het gezang’ verklaart een dergelijk voorbeeld daarom absoluut niet. En in 't algemeen kan men zeggen, dat vele der door Bücher ter staving zijner hypothese aangehaalde arbeidsprocessen, zooals b.v. het malen van het graan, het kneden van het deeg, het treden der druiven, het stampen van de wasch, enz. reeds een betrekkelijk hoog kultuurstadium met vergevorderde arbeidsdeeling onderstellen. Waarlijk primitieve arbeidsprocessen, zooals zij bij de z.g. ‘lagere jagersvolken’, dat is in een stadium van nog bijna volstrekte maatschappelijke ongedifferentieerdheid voorkomen, zijn b.v. het besluipen en doodenvanwilde dieren envijandelijke menschen, het vervaardigen van ruwe houten en steenen werktuigen en wapens; het verzamelen van bessen en noten, het opgraven van eetbare wortels, enz. Van al deze ‘arbeidsprocessen’ kan men zich moeilijk voorstellen, hoe zij geleid zouden hebben tot ‘het gezamenlijk uitvoeren van energieke rythmische lichaamsbewegingen, die geregeld door geluiden begeleid werden.’

Evenmin kunnen wij ons het ontstaan van zang en dans gebonden denken aan de arbeidsprocessen, die in een hoogere ekonomische ontwikkelingsphase dan die der jagers, namelijk bij de primitieve landbouwvolken, voorkomen. Zeker dragen sommige dier processen, in de eerste plaats het zaaien en het maaien, een sterk rythmisch karakter. Het gebaar van den zaaier echter, zooals het ons gemeenzaam is, veronderstelt tamelijk uitgestrekte, door den ploeg bewerkte akkers. Maar de primitiefste landbouw kent den ploeg niet en de eerste akkers waren uiterst klein. Wat het maaien aangaat, een bij uitnemendheid rythmischen arbeid, de bewegingen, die het

lichaam daarbij moet maken, en de houdingen, die het genoodzaakt is aan te nemen, verhinderen het vrije gebruik der stemmiddelen ten eenen male.

Wel bezitten alle landbouwvolken een aantal zaaiers- en maaiersliederen, deze worden echter niet gedurende den arbeid, maar voor het begin of aan het einde daarvan gezongen. Zij hangen met dien arbeid natuurlijk innig samen, maar komen er niet onmiddellijk uit voort. Een schrijver over primitieve muziek vermeldt, hoe bij vele Afrikaansche stammen de mannen en vrouwen 's morgens zingend en in optocht naar de akkers plegen te trekken; zingend en in optocht keeren allen, wanneer de dagtaak ten einde is, weer naar hun dorpen terug.

Dergelijke gemeenschappelijke marschen-met-koorzang plaatsen den arbeid in het kader eener openbare, dat is door het sociale bewustzijn gedragen handeling en verleenen hem een plechtig-feestelijk karakter. Echter opdat ze kunnen geschieden, moeten zang en dans reeds tot betrekkelijk hooge ontwikkeling gekomen zijn en wij weten nog altijd niet, hoe deze tot stand kwam, dat is welke krachten en invloeden aan een vermogen, dat de mensch deelde met de hoogere dieren, - het vermogen door middel van zijn stem en zijn geheele lichaam aandoeningen te kunnen uitdrukken -een speciaal menschelijk karakter hebben gegeven. Wanneer het niet de arbeid geweest is, wat was het dan?

Aan het begin van alle sociale ontwikkeling staat de mensch met zijn begeerten en nooden, zijn onwetendheid en hulpeloosheid en met de sterke sociabiliteit, die hem in staat stelde zich te handhaven in den strijd tegen overmachtige natuurwezens en natuurkrachten. Onafscheidelijk van deze sociabiliteit is de behoefte aan verstandhouding tusschen het individu en zijn makkers, de ‘anderen’, waar zijn ‘ik’ zich aanvankelijk tenauwernood bewust van onderscheidt.

Om deze behoefte te bevredigen, beschikte de oermensch over de gebarentaal en de, aanvankelijk zeer gebrekkige, spraak.

De gebarentaal was oorspronkelijk het voornaamste middel

tot verstandhouding. De gevoelens der oermenschen waren zoo eenvoudig, hun voorstellingen zoo elementair, dat zij ze ongetwijfeld voor het grootste deel elkaar door middel van gebaren en mimiek konden meedeelen. De spraak was aanvankelijk een ondergeschikt hulpmiddel, dat pas allengs, in den loop van ongetelde eeuwen en in nauwen samenhang met het geheele sociale, geestelijke en technische groeiproces, zich ontwikkelde tot steeds grooter volkomenheid en den voorrang boven de gebarentaal kreeg. De gedragingen der gedegenereerde overblijfselen van geïsoleerd gebleven natuurvolken, die heden nog bestaan, zooals de Zuid-Afrikaansche Boschjesmannen en de Midden-Afrikaansche Pygmies, kunnen ons eenig begrip geven van de gebrekkigheid, waarmee de oermensch het instrument der spraak hanteerde. Van de leden dezer stammen verhalen reizigers dat zij, genoodzaakt in het donker een gesprek te voeren, elkaar vaak gebrekkig begrijpen. Mimiek en gebaren zijn voor hen onontbeerlijke hulpmiddelen tot verstandhouding. Ongetwijfeld waren zij dat ook voor den oermensch.

Wanneer de oermensch van de jacht of het gevecht terugkeerde, zal hij door mimiek, gebaren en nabootsende of exklamatieve geluiden zijn genooten hebben meegedeeld wat hij gedaan, gezien en gehoord had en wat hem weervaren was. Door gebaren, mimiek en stemgeluiden, maakte hij hun duidelijk, hoe woest en sterk het ondier was, dat den makker verscheurde of dat zij te zamen versloegen, hoe hevig de worsteling tegen dien geweldige, hoe smartelijk de wonde die hij opliep, hoe ondragelijk de dorst dien hij leed, hoe groot zijn vreugde toen hij een bron vond, hoe verkwikkend de eerste koele dronk. *Hij stelde dit alles voor*.

Natuurlijk stelde de oermensch niet alles voor, wat hij gedaan of ervaren had, maar enkel handelingen en voorvallen, die indruk op hem hadden gemaakt, dat is waaraan een heftige aandoening verbonden was. Was die aandoening aangenaam geweest, dan moest het verlangen wel sterk opkomen, haar door voorstelling van de gebeurtenis die haar had doen ontstaan, opnieuw op te wekken. Ook zullen alle gebeurtenissen, die den voorstellers gelegenheid gaven, hun eigen voortreffelijkheid te doen blijken, wel met voorliefde,

gerepresenteerd zijn. Echter ook voorvallen, waar gevoelens van onlust aan verbonden waren, werden gaarne voorgesteld: immers door die voorstelling werd hun de angel uitgerukt. Herhaalde na-beelding van het doorgestane gevaar deed de angst, die dit had opgewekt, vervluchtigen; die van den dood van makkers verzachtte de smart om hun verlies. Zulk een nabeelding reinigde de harten der nabeelders van overmatige, verlammende emotie, ja zij mengde een zekere zoetheid in hun verdriet.

Het materiaal van tallooze voorvallen, tallooze jacht- en krijgsavonturen, gevechten en overwinningen, stoutmoedige tochten en wilde vluchten trekt de herhaalde na-beelding allengs tot het meest typische en essentieele, tot dat wat hun allen gemeen is, samen. Parallel met dit proces van verdichting verloopt nog een ander proces, en wel dat van het samenvoegen van bepaalde soorten voorvallen tot eenheden. Als gezamenlijke vrucht van beide processen ontstaat de predramatische kunst der natuurvolken, ontstaan hun oorlogsdansen, jacht-pantomimes en treurdansen om in den krijg gevallen makkers. De kleine, toevallige bijzonderheden, die een bepaald voorval van alle andere onderscheiden, zijn daarin weggelaten; enkel het algemeene, typische, bleef behouden. In overeenkomst met deze samentrekkende styleering is het rythme der gebaren en bewegingen, vergeleken bij dat van de werkelijke voorvallen, nadrukkelijker en vaster geworden; de nabootsende zoowel als de exklamatieve geluiden, welke die gebaren begeleidden, zijn tot vaste klankenreeksen geordend. Niet uit een of ander onderdeel van het menschelijk leven: uit dat nog zoo zeer ongedifferentieerde leven in zijn geheelen omvang ontspringt het komplex dans, gebaar en gezang.

Echter de na-beelding van dat wat geschiedde is niet de eenige wortel der pre-dramatische kunst. Niet enkel uit verlangen, de emotie van de jacht of het gevecht van gisteren te doen herleven ontstaat zij, maar ook uit verlangen naar de jacht of het gevecht van morgen, uit verlangen dat de jacht rijke buit oplevere en het gevecht zegepraal brenge, uit begeerte te handelen in oogenblikken, dat handelen uitgesloten is. ‘Het verlangen dat zich niet uiten kan door aktie, groeit

en neemt toe door de belemmering, tot eindelijk de geëxaspereerde zenuwen en spieren het niet langer kunnen uithouden en het zich in vooruit-loopende aktie ontlaadt.'[1)]

Zoo schept de spanning tusschen verlangen en handeling - een spanning die de dieren niet kennen, immers het instinkt twijfelt noch overlegt, maar voert tot onmiddellijke ontlading in de daad - de psychische ruimte, die het ontstaan van kunst, godsdienst en philosophie mogelijk maakt.

Wanneer de gemeenschappelijke, vooruit-loopende voorstellingen van verlangens tot een vast gebruik wordt, is het ritueel geboren. Echter, om haar gebruikelijk te maken, moet zij voor den oermensch bepaalde voordeelen gehad hebben. Drang naar ontlading van overvloeiende energie kan dit gebruik niet hebben voortgebracht. Wat voor sommige dieren, in de eerste plaats voor de vogels, mogelijk was: het zorgeloos uitvieren, in bewegingen en klanken, hunner elementaire verlangens en verrukkingen, - dat was niet mogelijk voor den laatst gekomene op aarde, den altijd-benarden, altijd-opgejaagden mensch. De oermensch had geen grein energie te missen, hij hield geen atoom kracht over in de worsteling tegen de menigvuldige gevaren die hem bedreigden, en de tallooze vijanden dien hij het hoofd moest bieden. Het moeten sterke prikkels geweest zijn, die de natuurvolken bewogen tot het abstraheeren van het gemeenschappelijke uit tallooze kleine voorvallen, het uitbeelden daarvan in bewegingen, mimiek en gebaren, in vokale en instrumentale muziek, het zich inprenten van al deze bewegingen, woorden en tonen zonder hulp van schriftteekens, en het oefenen van de gezamenlijke uitvoering dezer kombinaties door een groot aantal individuen, - een oefening, die niet afliet, eer volmaaktheid-van-uitvoering was bereikt.

De sterkste van deze prikkels moet de nood zijn geweest, de sociale behoefte, de drang zich datgene te verschaffen en datgene te doen, wat voor het voortbestaan van den eenling ene de soort noodig was.

Zwak en hulpeloos staat de primitieve mensch tusschen de onbegrepen natuurkrachten en natuurwezens. Waar hij de

1) Jane Harrison 'Ancient Art and Ritual'.

werking van een kracht ervaart, onderstelt hij een wezen, aan het zijne verwant, dat is als hij begiftigd met wil en begeerte. De geheele wereld is voor hem ‘bezield’, - aarde, lucht en water krioelen van levende schepselen, maar aan deze voorstelling is allerminst een poëtische of vriendelijke gevoelstoon verbonden. Integendeel: de meeste dier wezens zijn boosaardig en velen van hen zijn machtiger dan hij. Hoe zal hij zich tusschen hen handhaven op aarde, hij die geen geduchte klauwen en kaken heeft als de groote roofdieren, geen giftanden als de slangen en schorpioenen, geen vleugels als de vogel om zijn vervolgers te ontkomen? Hoe zal hij de sterken en snelvoetigen verschalken, wier vleeschen-bloed zijn meest begeerde spijze zijn? Hoe zal hij de vijandige geesten bedwingen, die hem bedreigen van de aarde uit, wanneer zij siddert en zich opent, - van de boomen uit, wanneer hun zware takken, neerstortend, hem verpletteren, - van de lucht uit, wanneer de wervelwind zijn hutten omver smijt, en van het water uit, wanneer een groote vloed de grotten binnenstroomt waar hij een toevlucht zocht?

Er zijn nog andere vijanden dan deze, geheimzinnig en onzichtbaar. Zij dringen het lichaam binnen door neus of mond of ooren, maken het loom en zwak of wekken er een brand, dien geen dronk kan stillen. Een van deze onzichtbaren, de geduchtste van allen, vermag een sterk man hulpeloos en star te maken, ook zonder dat scherpe klauwen zijn spieren vaneen gereten hebben of een vallend rotsblok zijn ledematen verbrijzeld heeft. Van wien zoo terneer ligt vergaat het vleesch als dat van andere dieren, wier karkas men vindt diep in het woud. Des daags wordt hij niet meer gezien tusschen de makkers, in den nacht echter keert hij terug en verkeert met hen, zijn gestalte en stem en gebaren zijn niet anders dan zij plachten te zijn.

Maar toch is aan wien zoo weerkeert iets veranderd; hij komt als uit een andere sfeer; vreemde krachten heeft hij verworven en om hem heen hangt een groote onbegrepenheid. Zijn voetstappen maken geen gedruisch over de aarde; niemand, die hem ziet gaan of komen, ook zij niet, die de wacht houden bij het nachtvuur. Zouden wezens, die zulke geheimzinnige vermogens hebben verworven, geen macht bezitten, om de

levenden te schaden? Zeker bezitten zij die macht: hun toorn kan gevaarlijker zijn dan die van een vijandelijk mensch, een razende beerin of een woedenden bergstroom. Zoo het een makker was, die verdween, komt hij in den regel niet terug om makkers kwaad te doen, tenzij hij door een hunner in drift werd gedood. Enkel zijn deel van spijs en drank wil zulk een geest, daarmee is hij tevreden. Maar zoo hij een vijand was, hoe zal men zich verweren tegen hem, hoe zijn toorn verzoenen? Heeft de mensch geen ander middel van verweer tegen de menigvuldige vijanden, die hem bedreigen met vernietiging, dan zijn voeten en handen, dan den steen, dien hij op hen af slingert, en de knods, waarmee hij hun den schedel verplettert? Kan hij het wild, als het zich hardnekkig verbergt, niet noodzaken zich te vertoonen? Vermag hij de geesten, die lucht en aarde en water bevolken of in vuur of wind wonen, niet dwingen tot zijn dienst?

Ook de primitieve mensch beschikt over zulk een middel, al kent hij den aard daarvan nog niet. Hij is niet enkel spieren en zintuigen en instinkten; in hem leeft een onzichtbare kracht, die hem leert, hoe zijn spieren te gebruiken, hem leerde de knods hanteeren en den steen slingeren en den steen slijpen tot wapen en werktuig, wat geen enkel ander dier vermag te doen. De geest, het verstand leeft in hem; geprikkeld door den nood, geleid door de ervaring, geholpen door het toeval, zal hij in den loop der eeuwen telkens doeltreffender middelen uitvinden, om de dreiging der vijandelijke machten onschadelijk te maken en de krachten der natuur in zijn dienst te stellen.

Evengoed als de mensch-der-beschaving, poogt de primitief macht uit te oefenen op natuurwezens en natuurkrachten; op dier en plant, aarde en wolken, wind en water, vuur en stroom, ziekte en dood. Hij moet dit beproeven uit levensdrang, uit wil zichzelf in stand te houden. Maar hij beproeft het langs andere wegen, door andere middelen; wegen en middelen in overeenstemming met zijn wijze van waarnemen en denken, zoowel als met zijn daadwerkelijke hulpeloosheid.

De oermensch neemt anders waar en denkt anders dan de latere, doordat hij minder gedifferentieerd is dan deze. Hij

onderscheidt zijn persoon niet scherp van het kollektieve ik zijner makkers, de horde of het geslachtsverband, waartoe hij behoort, noch zijn menschelijk wezen scherp van dat der andere dieren. Hij ervaart den warmen stroom des levens, heenvloeiend door hem zoo als door alle andere wezens, en van deze ervaring, dit eenheidsgevoel uit, denkt hij en neemt hij waar. Dit bepaalt de kenmerken, die hem aan de dingen treffen, de wijze waarop zij op hem werken. Hij begrijpt de dingen meer als een kollektiviteit dan wel verbijzonderd; niet zoozeer op de afzonderlijke sterren let hij als wel op den bestarnden hemel; niet zoozeer op de heuvels en dalen als wel op het lichaam der aarde; niet zoozeer op de vele soorten bijen of mieren, als wel op de bij of de mier in het algemeen [1)].

Zooals de primitief niet bewust is van zichzelven als individu, maar enkel als onderdeel der makkerschap, zoo heeft hij ook geen besef van de afzonderlijke deelen van zijn lichaam. Hij vat dit op als een geheel, een ondeelbare kollektiviteit, waartoe ook de emanaties en afvalprodukten behooren. Zijn afgesneden haren en afgeknipte nagels, zijn exkrementen en zijn adem, alle zichtbare en onzichtbare dingen, die zoolang hij leeft met zijn persoon verbonden zijn: zijn spiegelbeeld, zijn schaduw, zijn wapens, sieraden en kleederen; - dit alles behoort bij hem zelf, dit alles is hij zelf, in dit alles leeft hij. En niet anders dan met hem is het met alle andere wezens. In de veer leeft de vogel, in den klauw de beer of de leeuw, in het deel het geheel. Elk deel vertegenwoordigt het geheel met al zijn krachten, ook de adem en de schaduw doen dit. Daarom vermag wie iets van een wezen bezit, macht uit te oefenen over dit wezen; wie iets van een dier in zich opneemt, krijgt de eigenschappen van dit dier. Wie zich tooit met de pennen van den arend, wordt fier en moedig als de arend; wie het bloed drinkt van den vijand, dien hij versloeg, om 't even een mensch of een dier, doet de gaven en krachten van den verslagene in zich overgaan. Wie een beeltenis maakt van den bison, dwingt dien zich te vertoonen waar hij hem opsporen en dooden kan. Wie de geheime namen weet en uitspreekt der onzichtbare wezens, die leven in wind en

1) Preusz ‘Geistige Kultur der Naturvölker’.

water, in bronnen en boomen, in de aarde en de wolken, krijgt macht over hen.

Maar zoo het kleinste deel identiek is met het geheel, zoo de schaduw, het spiegelbeeld en de beeltenis op geheimzinnige wijze 'hetzelfde' zijn als het lichamelijk wezen, - waarom zou dan de analoge werking niet in de plaats kunnen komen der oorspronkelijke? Wanneer de veer den vogel 'vertegenwoordigt, - waarom zou de rook, opstijgend uit een paar smeulende takken, niet de wolken voorstellen en het rondwielende rad de zonneschijf? Waarom zou de paring der mannen en vrouwen van den stam de paring niet voorstellen der machtige geesten van zon en aarde, wier teeltkracht alle dingen vruchtbaar doet zijn?

Zoo gaat het *kollektieve* waarnemen en denken van den primitief van zelf in *symbolisch* denken over. En zoo drijft het verlangen naar voedsel, naar rijke jachtbuit, naar goede oogsten, naar veel jonge krijgers voor den stam en naar zegepraal over vijanden hem tot de 'sympathieke magie', dat is tot het willen opwekken van zekere werkingen in de natuur of zekere krachten in den mensch door het verrichten van iets nabootsende, iets voorstellende handelingen. 'Wanneer een wilde zon of wind noodig heeft of regen, gaat hij niet naar een kerk om voor een of anderen afgod neer te knielen, hij roept den stam bij elkaar, om een zonnedans, een winddans of een regendans te dansen. Wanneer hij een beer wil vangen, bidt hij zijn god niet om kracht over den beer te zegevieren, maar hij geeft een pantomimische voorstelling van de berenjacht'[1)].

De oermensch is zich zijn zwakheid tegenover de natuur en haar schepselen pijnlijk bewust, hij voelt hoe gering zijn kansen zijn, om zich met behulp zijner primitieve wapens en werktuigen tegenover hen te handhaven en hun zijn wil op te leggen. Maar wat hij niet vermag langs 'natuurlijken' weg, vertrouwt hij te bereiken door handelingen, die, al mogen zij uiterlijk met de 'gewone' overeenstemmen, opkomen uit een anderen wortel en een andere sfeer om zich heen verwekken. Geen wonder dat het voorbereiden en volbrengen van derge-

1) Jane Harrison, 'Ancient Art and Ritual'.

lijke handelingen hem aandoet met oneindig dieper ontroering dan hetverrichtenvan daden, liggend in de ‘gewone’, de ‘natuurlijke’ sfeer. Van de eerste veel meer dan van de tweede hangt het heil der gemeenschap af; aan hen is niet enkel voor hem verbonden de heugenis van zijn eindelooze worsteling tegen de natuur en haar wilde schepselen, van honger en doodsgevaar, pijnlijke wonden en wanhopende vluchten, maar ook die van zegepraal en overvloed, van den krachtgevenden vleeschmaaltijd en de zaligheid der volle verzadiging, en van die àndere zaligheid: het besef zijner macht. Daarom is de voorbereiding en uitvoering dier tooverkrachtige daden voor den primitief van het hoogste belang; een dieper gloed omgeeft hen dan de gewone levensdingen, de gloed, die latere geslachten het religieuze, gewijde of heilige zullen noemen. Al zijn vermogens spant hij dan ook in, om deze handelingen zorgvuldig voor te bereiden en nauwkeurig uit te voeren; geen inspanning, geen moeite is hem, den gewoonlijk gemakzuchtige en zorgelooze, daarbij te veel.

Zooals een onwetend, onervaren jongeling zich een grootsche levenstaak stelt, droomend van de dingen die hij doen, de werken die hij scheppen zal, en uit dien droom kracht put tot arbeid en inspanning; - of zooals een opkomende maatschappelijke groep, een jonge zwakke klasse, ideale plannen ontwerpt tot de algeheele vernieuwing der samenleving, juist omdat zij het vermogen kleine verbeteringen door te zetten nog mist, - zóó deed de jonge, onervaren menschheid, zich ten doel stellend de oneindig sterke krachten der natuur aan haar wil te onderwerpen, nog eer zij eenig inzicht in hun wezen verworven had. En zooals op dien jongeling of die opkomende klasse hun ideaal werkt als een stimulans, die hen telkens opnieuw aanvuurt tot inspanning en drijft tot volharding, - het onjuiste perspektief, de verkeerde schatting der verhoudingen blijkt een gelukkige dwaling: immers zij werd den zwakken een bron van sterkte, - zoo is het geloof in haar magische krachten voor de primitieve menschheid een sterke steun geweest bij haar worsteling tegen vijandelijke natuurmachten, een onmisbare steun misschien, zoolang de mensch zijn *natuurlijke* krachten, terecht,

zoo weinig vertrouwde. De strijd tegen het wilde gedierte, waarvan de aarde wemelde, was een overzware taak voor hem. Maar elke overwinning, door de leden van de horde behaald, droeg de kiem van nieuwe overwinningen in zich. Niet alleen, omdat elke worsteling hun ervaring van de jacht verrijkte, maar ook, omdat elke hun zelfbewustzijn versterkte. Het bezit van de jachttrofee, een hoef, een tand, een gewei van het gevelde dier, riep zijn bezitter telkens, met het oogenblik der overwinning, ook het feit voor den geest, hoe hij, het bloed van den geduchte drinkend, iets van diens geheimzinnige vermogens in zich opgenomen had. En wie zal zeggen, hoezeer dit besef den strijdmoed en de standvastigheid van den primitieven mensch heeft versterkt?

Niet enkel door het bezit van bepaalde voorwerpen vermag de mensch magische werkingen uit te oefenen: zelf bezit hij magische vermogens, de bron der tooverkrachten borrelt op uit zijn eigen ik.

De machtigste van deze vermogens, immers de gave bij uitnemendheid, die den mensch onderscheidt van alle andere aardewezens, is de geartikuleerde stem. Veelvuldig zijn de hulpmiddelen der magie: zij werkt door gebaren en teekens, door het maken van beeltenissen, het mengen van dranken, het opwekken van dampen. Al deze dingen echter zijn doorgaans onvoldoende, zoo zij niet door de kracht der menschelijke stem versterkt worden. Deze is de stroom, waarop alle andere magische middelen en krachten drijven, die hen allen heenvoert naar het beoogde doel.

Aan de verheerlijking van de ‘toovermacht’ der menschelijke stem door de primitieven ligt een diepe intuïtie ten grondslag: intuïtie van de enorme beteekenis der geartikuleerde spraak voor de evolutie der menschheid, haar zelfontworsteling aan het rijk der blinde instinkten. De hand en de spraak trekken te zamen het eerst de groote scheidingslijn - het werktuig zal haar dieper en dieper graven - die den mensch afzondert van de andere dieren en hem plaatst binnen een eigen levenssfeer. Boven hen allen - zij mogen zijn meerderen zijn in kracht of snelheid of behendigheid - geeft de gave van het woord hem een geheimzinnig voorrecht, dat in den loop der tijden onophoudelijk toenemen en hem ten slotte

tot heerscher over de geheele organische natuur zal verheffen. De spraak, die mededeeling, vergelijking, schifting en opeenhooping der ervaring in het oneindige mogelijk maakt, is een socialiseerend vermogen van ongeëvenaarde kracht. Intuïtief besef van haar ontzaglijke beteekenis blijkt uit de betiteling van den mensch in de homerische hymnen als 'het wezen met de geartikuleerde spraak'. Dat de mensch vermag te spreken, is een even wezenlijk onderscheid tusschen hem en de andere dieren als dat hij vermag te denken. Spreken en denken zijn gelijkwaardig en onafscheidelijk verbonden.

Maar, zoo denken en spreken voor den primitief gelijkwaardig zijn, niet minder zijn dit voor hem spreken en doen. Het woord is de schakel tusschen den geest en zijn werken, de logos heeft scheppende kracht. De dingen uitspreken, staat gelijk met de dingen verwezenlijken [1]. De Indiërs verheerlijkten het woord als een godheid; volgens de Egyptenaren had Thot de wereld geschapen door één grooten roep van zijn mond. Vier goden ontsprongen daaruit, wier woord alle dingen in het aanzijn riep. Woorden zijn geen ijdele klanken; uitgesproken, naar de regels het voorschrijven 'met zuivere stem', bezitten zij oneindige kracht.

Wie de namen der dingen kent, beheerscht hen. Het vermogen te benoemen scheen den primitieven mensch een wonder toe; het was als maakten de dingen pas doordat zij namen kregen zich los uit den oer-chaos en verschenen in de helderheid van het zijn. De formule waardoor de heilige boeken der Assyriërs den chaos, het niet-bestaan van aarde en hemel uitdrukte, luidde: 'Zij waren nog niet benoemd'. In de namen van geesten en goden leeft hun macht; het uit-

1) Nog in onze eigen dagen leeft iets van dat geloof aan de toovermacht van het woord voort. Een bewijs daarvan is de gemakkelijkheid, waarmee menschen zich aan woorden bedrinken en woorden aanzien voor werkelijkheid. Ieder, die deelgenomen heeft aan het openbare en het vereenigingsleven, weet hoe sterk de neiging is, om de waarde van gezamenlijk genomen besluiten te overschatten. Aan de meeste menschen schijnt het toe, of door een besluit te nemen reeds iets verandert in de wereld der dingen, of dat, wat zij zich voorstellen te bereiken, en uitspraken te willen bereiken, daardoor reeds min of meer realiteit geworden is.

spreken daarvan, zegt Plato, verwekt een vrees die elken anderen te boven gaat [1].

De vereering van den primitieven mensch voor de toovermacht der taal was geen zinloos bijgeloof, zijn geloof in haar intrinsiek vermogen, dingen te scheppen door ze te benoemen, geen waandenkbeeld. Die vereering en dat geloof waren, integendeel, een mystiek-symbolische uitdrukking van de waarheid, dat pas het benoemen der dingen deze in het aanzijn roept *voor den mensch*, hem in staat stelt om, door ze te erkennen en te rangschikken, zijn weg te vinden in de oneindigheid der verschijnselen, den 'chaos'. Met de woorden schiep de mensch de begrippen, dat zijn de steenen, waaruit het gebouw zijner wetenschap verrijzen zou.

Het geloof aan de toovermacht der menschelijke stem op zichzelf is weer iets anders als dat aan de toovermacht der geartikuleerde spraak. Volgens Combarieu is het meest oorspronkelijke stadium der magie datgene waarin de stem alléén, zonder hulp van woorden, verondersteld wordt deze macht uit te oefenen [1].

Ook dit laatste geloof is de symbolische uitdrukking eener intuïtief-begrepene waarheid. Immers de stem bezit nog een ander, niet minder wonderbaarlijk vermogen dan dat van de dingen te kunnen benoemen door middel van geartikuleerde klanken: te weten dat, van ook zonder woorden aandoeningen en gemoedsbewegingen te kunnen uitdrukken. Ligt in het eerste vermogen de oorsprong der wetenschap, in het tweede ligt die van het gezang (rythme plus melodie) besloten. Uit beider vereeniging ontspringt de poëzie.

De menschelijke stem vermag aandoeningen uit te drukken door te *moduleeren*, dat is klanken van afwisselende toonhoogte voort te brengen, - en door te *rythmeeren*, dat is klanken in bepaalden maatgang te binden. Melodie en rythme te zamen vormen het gezang. Een wonderbaarlijk vermogen is dit, een gave, geboren uit de samenwerking van lippen, tong, verhemelte, keel en longen met de lucht buiten den mensch en met de onzichtbare geesten in zijn binnenste

1) Combarieu, La musique et la magie.

1) Combarieu, La musique et la magie.

die hem blij of droevig maken, berustend of opstandig, toornig of teeder-gezind.

Groot is de tooverkracht van het gezang! Het maakt de geesten van hen, die het hooren, gelijk aan den geest van den zingende, wekkend in hen eenzelfde warmte van verrukking, verlangen, droefheid of verteedering, als die zijn eigen stem beweegt. Het strekt zijn werking uit over de dieren, hun woestheid temperend, hun schuwheid verkeerend in vertrouwelijkheid. Waarom zou het ook niet werken op de andere natuurkinderen en natuurkrachten, op planten en boomen, op wind en water, op aarde en hemel?

Voor het primitieve denken was de moduleerende stem een kracht van goddelijken oorsprong, een gave, den mensch door hoogere wezens geschonken; daarom had zij over hoogere wezens macht. De woordvorming van een aantal antieke talen levert het bewijs, dat het begrip tooverformule en het begrip zingen, gezang, oorspronkelijk ten nauwste samenhingen. Het sanskrit, het oud-perzisch, het grieksch en het latijn o.a. duiden beide begrippen met een-en-hetzelfde woord aan. ‘De magische formule was het oorspronkelijk lied; het gezang de oudste gekultiveerde taalvorm’. (Combarieu).

Uit de mythologieën van alle volken blijkt het geloof aan de tooverkracht van het gezongen bezweringsformulier en van de muziek; de sage van Orpheus keert in ontelbare variaties weer. De chineesche Orpheus, een keizer, die 3000 jaar voor Christus leefde, temde door de kracht der muziek niet slechts wilde dieren, maar ook wilde menschen, wat ongetwijfeld nog grooter kunststuk is. Tot den tijd dat hij op aarde verscheen, zegt de sage, leefden de menschen in de woeste bosschen; zij bestreden elkaar voortdurend, aten het rauwe vleesch der dieren en dronken hun bloed. Hij leerde zijn onderdanen de kunst van den landbouw, de regels der muziek en het bespelen van verschillende muziekinstrumenten. In zijn rijk heerschten zachte zeden, eendracht en vrede.

Het finsche volksepos verhaalt van Waïnamoïnen, den uitvinder der harp-met-vijf-snaren, hoe hij zich zette aan den oever van een beek en speelde. Alle levende schepselen

luisterden, over allen had de betoovering macht. De dieren van het woud legden hun wildheid af; de visschen stegen naar het oppervlak der wateren; de menschen weenden in zalige verteedering. Ook Waïnamoïnen zelf stortte tranen; langs zijn wangen rolden zij neer en stolden in zijn baard tot parels.

Maar niet enkel tot zachte aandoeningen beweegt de muziek het hart; zij wekt daarin ook zelfvertrouwen op, moed en strijdlust. Wanneer Brunhilde, de goddelijke maagd, door Sigurd bevrijd wordt, biedt zij haren bevrijder den drank aan, die in het bezit brengt van melodie en machtige woorden. 'Ontvang uit mijn handen, o krijger, dit tooverteeken vol roem en geheime krachten, vol liederen, gunstige gebeden en blijde spreuken. Uit hen zult ge de runen leeren der overwinning: de runen, die de vreemde vrouw in trouw aan u binden; en die van de verlossing van het kraambed en van de planten, welke de wonden heelen. Hun macht zal duren tot aan den dag, die het einde brengt van de heerschappij der goden' [1)].

Zóó groot was, in de voorstelling van den primitief, de macht van het rythmisch-gebondene en gemoduleerde woord, zóó diep besefte hij de heerlijkheid van het hem geschonken vermogen, dat geen der andere dieren bezat. Melodische en rythmische gave bezaten ook de vogels, -maar de kombinatie dezer gave met het vermogen de dingen te benoemen, dat is ze te erkennen, te scheiden en te verbinden, bezat enkel de mensch. Daarom was zijn tooverkracht sterker dan die van alle andere schepselen.

In de twee-eenheid muziek plus geartikuleerde spraak is het muzikale, speciaal het rythmische, element oorspronkelijk van veel grooter beteekenis dan dat der woorden. Het rythme treedt op als heerscher en gebieder; naar zijn luimen moeten de woorden zich schikken; zij worden heen-en-weer geworpen, ingekort of uitgerekt tot onherkenbaarheid toe [2)].

1) Aangehaald bij Combarieu 'La musique et la magie'.
2) De zinneloosheid van vele oude kinderliedjes en slaapdeuntjes valt daaruit te verklaren, dat zij uitsluitend op het rythme zijn gebouwd. Dit verklaart b.v. ook, waarom de teksten der liederen, die de Australische inboorlingen op de z.g. corribori's, de nachtelijke dansfeesten, plachten te zingen, voor hen zelven onbegrijpelijk waren en zij daarvan aan Europeanen geen uitleg konden geven.

De voorsprong van het rythme op het woord in het gezang der natuurvolken heeft twee oorzaken. Ten eerste de aangeboren kracht van het rythmisch gevoel, zijn rechtstreekschen samenhang met lichamelijke funkties. Ten tweede de omstandigheid, dat alle sterke gemoedsbewegingen spontaan streven naar rythmische uiting. En daar de sakrale dansen en rythmen der primitieven verdichte en gestyleerde uitbeeldingen zijn van voorvallen en handelingen, waar sterke gemoedsbewegingen zich aan hebben vastgehecht, is het natuurlijk, dat rythmische bewegingen en gebaren (door het muziek-rythme gesteund) oorspronkelijk het voornaamste element van deze uitbeelding vormen. Pas in een verder ontwikkelingsstadium wordt de aandoening ook door het zinrijke gebonden woord vertolkt, dat in een nóg verder stadium meer en meer de leiding overneemt, oorspronkelijk toekomend aan den dans, de lichamelij ke uitbeelding.

Het schijnt vreemd, dat de dans, de meest onmiddellijke lichamelijke reaktie op lichamelijke gevoelens, niet ontstaan zou zijn als een instinktmatige uiting van spontane blijheid, overvloedigen levensdrang en sexueele opwinding, maar door de voorstelling of nabeelding van bepaalde, met sterke gemoedsbewegingen verbonden voorvallen en handelingen. Echter, dit moge vreemd schijnen, de feiten wijzen uit, dat het zoo is. ‘In abstracto’, oordeelt een schrijver, die de kultuur der primitieve volken tot een onderwerp van speciale studie heeft gemaakt, - ‘kan men den profanen oorsprong van den dans natuurlijk niet loochenen, daar dieren, kinderen en jongelieden den sterken levensdrang, die in hen omhoog borrelt, door huppelen en springen plegen te uiten. Feitelijke bewijzen voor dien profanen oorsprong bezitten wij echter niet, voor den sakralen daarentegen talloos vele. Bij *alle* primitieve volken vormt de dans een bestanddeel van hun magisch of religieus ceremonieel’ [1)]. ‘Natuurwezens of geesten’, - zegt dezelfde schrijver op een andere plaats in hetzelfde werkje - ‘treden nooit anders dan dansende op. Hoe zwaar en log de dieren ook zijn, die op de feesten der

1) Preuzs ‘Die geistige Kultur der Naturvölker’.

Cora's verschijnen, aan allen zonder onderscheid wordt de dans toegeschreven. Ook de maangodin en de goden der aarde leggen dansend den weg van het 'uiterste westen' naar de dansplaats af".

Het geloof aan de magische macht der voorstelling, om het voorgestelde te weeg te brengen, maakt voor de primitieve menschheid den dans van even groot sociaal belang als de arbeid, - ja, van nog grooter misschien. Immers, terwijl de arbeid betrekkelijk geringe en altijd-onzekere natuurlijke waarden voortbrengt, schept de magisch-ritueele dans aanzienlijke en zekere bovennatuurlijke waarden. Hij versterkt op wonderbaarlijke wijze de kracht van den zwakken mensch, belet vijandelijke machten hem kwaad te doen en dwingt de geesten der vruchtbaarheid hem te dienen. Pas door het uitoefenen van dien dwang verzekert hij de uitkomsten van den arbeid en geeft aan het leven een zekere vastheid; men zou hem daarom een hoogeren, meer gepotentieerden arbeid kunnen noemen. Een merkwaardig bewijs voor het feit, dat de ritueele dans door de primitieven inderdaad als een vorm van arbeid wordt opgevat, levert de spreekwijze van den mexikaanschen stam der Taraboemara. Dansen en arbeiden benoemen zij met één en hetzelfde woord: nola voa. Wanneer de tijd gekomen is, dat de akkers bewerkt moeten worden, begeeft een deel der stamgenooten zich naar het veld, een ander deel echter gaat naar de tempels om te dansen en te zingen. Terwijl hun makkers den steenigen grond bewerken, doen zij het de geesten der vruchtbaarheid; hun mimische voorstellingen van groei en vermenigvuldiging zijn een even onmisbare faktor tot het gedijen van den oogst, als het zaaien en wieden der anderen.

De ritueele dans 'werkt' in hoofdzaak door middel van 'sympathieke magie', dat is door symbolische voorstelling van wat de dansers begeeren, dat geschieden zal. Stammen, die van de jacht leven, bootsen in hun sakrale spelen niet enkel de standen, bewegingen en geluiden der jachtdieren met onovertrefbare nauwkeurigheid na, maar brengen tevens in beeld, hoe deze ten slotte door de jagers gevangen of gedood worden. Primitieve landbouwvolken stellen in hun ritueele dansen en spelen door symbolische

handelingen de werkingen der natuurkrachten voor, waar het gedijen van den oogst van afhangt. Op beide kultuurtrappen is de pantomimische dans het voornaamste element van het magisch-religieuze ceremonieel. Vandaar dat, volgens Lukianus, het uitdansen der mysteries het openbaren der mysteries was[1)].

De wortel van het sakrale ritueel, dat zich later in twee groote vertakkingen: de godsdienstige plechtigheid en de dramatische vertooning, zal splitsen, trekt zijn sappen uit de diepste lagen van het menschelijk zijn.

Wij zagen, dat handelingen en voorvallen, om het materiaal van een ritus te kunnen vormen, ten eerste een sociaal karakter moeten dragen, ten tweede dat aan hen sterke gevoelsspanningen verbonden moeten zijn. Bij de natuurvolken is de persoonlijkheid nog te onontwikkeld, te mager, dan dat dingen, die enkel het individu aangaan, diep gevoeld zouden kunnen worden en lang nawerken. Enkel de gemeenschappelijke aangelegenheden maken sterken en blijvenden indruk. Zulke gemeenschappelijke aangelegenheden van de horde, het geslachtsverband of den stam zijn voornamelijk de dingen, die de voedselvoorziening en de nakomelingschap betreffen, dus de kansen van de jacht, de vermeerdering der kudden, het gedijen van den oogst, de geboorte van kinderen, het intreden van de puberteit bij jongelingen en meisjes. ‘Voedsel en kinderen zijn de twee voornaamste belangen der primitieve menschheid. Leven en het leven geven, eten en kinderen verwekken, dat waren de primaire behoeften van den mensch in het verleden en het

1) Pisces 33, aangehaald bij J. Harrison, Themis. Dezelfde opvatting blijkt uit het antwoord van een jongen inboorling uit Australië. Ondervraagd over den inhoud van een bepaalde mythe, gaf hij ten antwoord: ‘Dien dans dans ik niet’ - dat wil zeggen ‘in die mythe ben ik niet ingewijd’. Mythische inhoud en dansritueel zijn gelijkwaardige elementen der sakrale handeling. Een vroom man *danst* voor oningewijden evenmin de mythe van den oorsprong van den stam als hij hun die *verhalen* zou. De dans is de voorstelling van het heilige verhaal, zijn uitdrukking door middel van mimiek en gebaren. Het is profanatie, dit voor te dansen aan oningewijden, zooals het profanatie zou zijn voor den katholieken geestelijke, de heilige mis aan nieuwsgierige niet-katholieken te ‘vertoonen’.

zullen de primaire behoeften van den mensch blijven, zoo lang de wereld bestaat'[1].

Het zijn dus de aandoeningen en voorstellingen, samenhangend met de primaire aandriften van behoud-van-het-individu en behoud-der-soort, met honger en liefde, die het gevoels-materiaal leveren, waaruit de riten gevormd worden.

In de natuur bestaat tusschen deze beide aandriften geen strenge scheiding; de ononderbroken levensdrift, de wil-te-zijn, bereikt, zich op verschillende wijzen manifesteerend, het behoud-van-de-soort door middel van het behoud-van-het-individu.

Echter, willen wij ons rekenschap geven van het aandeel dat beide aandriften aan de ontwikkeling der pre-dramatische kunst gehad hebben, dan moeten wij hier die scheiding wel degelijk maken.

Van alle schrikbeelden, den primitieven mensch bedreigend, is de honger het meest gevreesde. Zijn bewust denken beweegt zich bijna onafgebroken tusschen deze twee polen: vrees voor honger en verlangen naar verzadiging. Geen wonder, dat een groot deel zijner magische riten tot grondslag heeft de begeerte naar voedsel, in de eerste plaats naar het dierlijke voedsel, dat hij boven alles schat, omdat het in hem de krachten doet overgaan der sterken. Verlangen naar overvloed van dierlijk voedsel is een voornaam element in de dierdansen- en pantomimes der jagersvolken, zooals in een verdere phase van maatschappelijke ontwikkeling verlangen naar overvloed van plantaardig voedsel een voornaam element is in de vruchtbaarheidsriten, de zonne- en regenceremoniën der primitieve landbouwvolken.

Het verlangen naar voedsel is echter nooit het eenige verlangen, dat in de riten wordt voorgesteld, zoomin als de aandrift-van-zelfbehoud het eenige elementaire instinkt in den mensch is. Dat van voortplanting is even diep en sterk in hem geworteld; ja, er bestaan omstandigheden, waarin de tweede aandrift de eerste tijdelijk volkomen terugdringt, en dit niet enkel bij den mensch, maar ook bij de hoogere die-

1) J. Harrison 'Ancient art and ritual'. bl. 37 en 50.

ren. Zulk een omstandigheid is b.v. de zorg voor de nakomelingschap.

Verwonderen kan ons dit niet, immers het sexueele instinkt, dat van zoo uitnemend belang voor het voortbestaan der soort is, moet wel zeer diep in het dierlijk organisme verankerd zijn en met tal van fysiologische en psychische funkties verstrengeld. En wanneer men onder den term sexueel instinkt niet enkel de aandrift-tot-voortplanting verstaat, maar dien term uitstrekt tot alle gevoelens, samenhangend met puberteit, zwangerschap, baring en bescherming der nakomelingschap, dan wordt de uitspraak van den psychoanalytikus C.G. Jung 'Onder de dingen, ons lief en waard in de menschenwereld, zijn er slechts weinige, die niet tot het sexueele instinkt kunnen worden teruggebracht', oneindig minder bevreemdend, dan zij op het eerste gezicht schijnt[1)].

De onderzoekingen door verschillende psycho-analysten op het gebied van het onderbewuste denken verricht, maken waarschijnlijk, dat gevoelens en verlangens, opkomend uit de sexueele aandriften, de eerste impulsie hebben gegeven tot het bij alle primitieve volken buitengewoon sterk ontwikkelde denken-in-symbolen en tot het voortbrengen van mythologische fantasieën. Voor den primitieven mensch was alles, wat de generatie betrof, gehuld in een waas van mysterie, dat zijn verbeeldingskracht in hooge mate opwekte. Vandaar, dat de oudste scheppingen der menschheid op literair gebied over-talrijke symbolen bevatten voor de geslachtsorganen en de paring en dat de oorspronkelijke kernvan een groot aantal mythen, in alle landen en onder alle rassen verspreid, sexueele fantasieën zijn. Pas door latere omwerkingen en vervormingen hebben die mythen een andere, vaak astrale beteekenis gekregen.

Een ander bewijs ten gunste der psycho-analytische hypothese zijn de talrijke riten, door barbaarsche stammen en volken gevierd ter verheerlijking van de menschelijke teelkracht en het mannelijk geslachtsorgaan. En zoo werkelijk alle mythologische voorstellingen, alle daemonen en goden, waarmee de menschheid in den loop der eeuwen

1) C.G. Jung 'Die Wandlungen der Libido'.

aarde en hemel bevolkt heeft, - gelijk de onverbiddelij kste en stoutmoedigste moderne denkers aannemen, - niet anders zijn dan verpersoonlijkte verlangens, uitbeeldingen van wat zij zelve het hoogst stelde of het vurigst begeerde, projekties van de gevoelens en gedachten, de oordeelen en waardebepalingen, de behoeften en nooden, de invallen en voorstellingen, die op grondslag van bepaalde, bijzondere levensvoorwaarden en omstandigheden, bij individuen en groepen opkwamen, dan moet de geslachtsaandrift, die in de menschen van alle tijden en volken werkte, het vermogen, hun boven alle andere vermogens waard: dat van het leven te kunnen geven aan nieuwe menschelij ke wezens, noodzakelijk een element vormen in de substantie van alle mythologische projekties.

Het vraagstuk van den samenhang van het psychisch ontwaken, dat is van de menschelijke bewustwording, met de mythologische fantasieën, waar de primitief niet enkel zijn verlangens in afbeeldde, maar ook zijn angsten, zijn huiveringen, zijn toornig steigeren tegen het juk, dat hij zich zelven oplegde - de zelftemming der oorspronkelijke bandeloosheid ter wille van het sociale verband, - dat vraagstuk is een terrein vol raadselachtige grotten en onderaardsche gangen, heenvoerend in de geheime diepten, waar de menschwording onderduikt in het dierlijke leven. Welke gevoelens, welk smachten ligt ten grond aan het nog altijd onontraadselde totemisme, het geheimzinnige sociale stelsel, berustend op het geloof aan de afstamming van de menschen en dieren eener zelfde totem-gemeenschap van gemeenschappelijke dierlijke voorvaders? Heeft enkel het in hem nog zoo sterk levende gevoel zijner verwantschap met de dieren, den primitieven mensch tot dit geloof gebracht? Of waren schandelijke lusten in het spel, lusten die de scheppende verbeelding der Grieken niet geschroomd heeft vast te leggen in het beeld van den Olympischen Zeus? In welke feiten, of, waarschijnlijker, in welke voorstellingen, welke onbewuste verlangens, welke fantasieën, wortelde de doodelij ke angstvoor-bloedschande, die alle natuurvolken als een booze droom gehanteerd en tot zoo vele wonderlijke, schijnbaar onzinnige geboden en voorschriften heeft geleid? Had aan

sommige mythologische verbeeldingen, mogelijk ook aan die van het Verloren Paradijs, inderdaad de smartelijke verbittering aandeel, - een verbittering wellicht in het onbewuste voortwerkend tot op den huidigen dag - over de onbarmhartige wet die, den mensch losscheurend uit het dierenrijk, hem voor altijd verbande van het levens-gebied, waar geen innerlijke tweestrijd kwelt, waar de rust heerscht en de schoonheid der in zich-zelve beslotene, met zich-zelve eensgezinde diernatuur?[1)] Moeten wij in den rusteloos-zwervenden, van voorwerp tot voorwerp, van worsteling tot worsteling ijlenden Held der oer-mythe, het symbool zien van de omzwervingen der menschelijke liefdeskracht in de wereld? Is de begeerte van den held naar 'weder geboren te worden' waarlijk de uitdrukking van een onleschbaar verlangen in het onbewuste naar bescherming en koestering, naar de zalige dagen der eerste kindsheid, wanneer één wezen onze geheele wereld is, wanneer hart en zinnen in de moeder, bij háár, volle bevrediging vinden?[2)] Beduidt het offer-symbool, welks oorsprong zich in den nacht der tijden verliest, inderdaad het opgeven van de moeder, het zich losrukken van haar, om de liefdeskracht te kunnen uitstorten in de oneindige wereld, haar te kunnen richten, eerst op andere konkrete voorwerpen, op andere wezens, en later, allengs voortschrijdend langs de bruggen, door religie en kultus gebouwd, ook op de abstrakte, sociale, geestelijke en aesthetische doeleinden, waartoe een ál grooter deel van het willen en begeeren uitgaat? Zou het offeren van het onbewuste verband-met-de-moeder het prototype van álle latere offers in álle latere tijden zijn?

Volle zekerheid over de natuur en den omvang van de samenhangen op dit gebied zullen wij wel nooit krijgen. Dit eene echter voelen wij intuïtief als waar: de mythenvormende kracht, waar het ontstaan der riten, dus ook der sakrale dansen en spelen, ten nauwste mee samenhangt,[3)] nam

1) Jung, Die Wandlungen der Libido. bl. 228. Freud, Totem and Tabu.
2) id. bl.198.
3) Men bedenke dat vele riten niet anders dan voor-stellingen van mythen door middel van het lichaam zijn.

haar uitgangspunt niet van den arbeid, noch van de verwondering van den mensch over de werkingen der natuurkrachten en van de behoefte die te verklaren, noch van de begeerte zich rekenschap te geven van de bewegingen der hemellichamen, maar van hartstochtelijke belangstelling voor datgene, wat den mensch het meest onmiddellijk aanging: *de werking der natuurkracht in hemzelf*, het prokreatieve vermogen. Niet de teelkracht der aarde, noch de vermenigvuldiging der dieren en gewassen op haar zijn de *eerste,* de meest oorspronkelijke symbolen van het zich zelven altijd weer verjongende leven geweest. Omgekeerd: zijn eigen levenverwekkende, leven-voortbrengende kracht was het, die de primitief in planten, dieren en gesternten projekteerde, waar hij in alle rijken der natuur, op alle gebieden des levens symbolen en analogieën voor zocht. In de paring van den hemel en de aarde zag hij een gelijkenis van de menschelijke paring; in het vuur en het water, in de zon en de maan, in den boom en den appel, in den vogel en de slang symboliseerde hij *zijn* vruchtbaarheid, *zijn* geslachtsdaad en geslachtsorganen. En niet enkel in natuurkrachten en natuurvoorwerpen: ook in zijn eigen arbeid en in de werktuigen, hem daartoe dienend, zag hij symbolen der menschelijke voortplanting. Het door wrijving voortbrengen van het vuur, het omploegen van den akker, het karnen van de melk waren zulke symbolen van de paring; het boorhout, de ploegschaar, de pijl, de staf, het schip en tallooze andere dingen, beelden van de mannelijke en vrouwelijke geslachtsorganen. In alles wat hem trof in de natuur zooals in alles, wat hij zelf deed of maakte, tot in de taal toe, in de geslachten der woorden, projekteerde hij de sexueele aandrift, die de wil van het leven tot zelf-bestendiging is.

De intellektueele beteekenis der symbolen, zegt de psychoanalytikus Maeder zeer juist, is te vergelijken met den stam, de takken en de bladeren van een boom, welks ondergrondsche, verborgen wortel het instinkt van voortplanting is[1)].

Onvervulde, onbewust-geworden verlangens, samenhangend met sexueele begeerten, zijn de diepe grondtoon die doorklinkt in alle mythologische fantasieën.

1) Maeder ‘Ueber den Traum’, bl. 30.

Echter, hoe sterk de invloed van de sexueele aandriften op gevoel en verbeeldingskracht ook moge zijn, hoe groot hun beteekenis voor godsdienst en kunst, - het *ontwikkelingsproces* waardoor uit de riten en sakrale spelen der primitieve menschheid de dramatische kunst ontstaat, vermogen die aandriften niet te verklaren. Krachten tot groei en verandering worden ze pas in nauw verband met de werkingen van het instinkt-van-zelfbehoud, dat zich in de eerste plaats als behoefte aan voedsel manifesteert.

Niet de liefde maar de honger is door alle tijden heen in de menschelijke samenleving de groote voorwaarts-drijvende faktor, de kracht-tot-verandering bij uitnemendheid geweest. Hij dwong den mensch, zijn oorspronkelijke woonplaatsen verlatend, zich over het oppervlak der aarde te verspreiden; hij noodzaakte hem zijn werktuigen te verbeteren, zijn arbeidsmethoden te verfijnen; hij scherpte zijn geest en wette zijn vindingrijkheid. Echter, laat ons niet vergeten, dat al lijkt de drang-tot-zelf-behoud de fundamenteele faktor van den technischen en socialen vooruitgang, die drang in de natuur nooit afzonderlijk werkt, maar altijd nauwverstrengeld met de zorg voor de nakomelingschap. Immers, de toewas der bevolking door het overschot der geboorten boven de sterfte schept in den regel de noodzakelijkheid tot volksverhuizing of tot intensifikatie der produktie.

Ten slotte zijn het dus toch de *beide* primaire instinkten in den mensch, welker onverbrekelijk samenhangende manifestaties tot verbeteringen in het arbeidsproces en tot veranderingen van de arbeidsverhoudingen leiden en daarmee tot verandering en vernieuwing op *alle* levensgebieden, dus ook in de godsdienstige voorstellingen, de mythologische fantasieën en het religieuze ceremonieel.

Aan sommige ritueele spelen der natuurvolken - niet aan alle, niet b.v. aan de initiatie-ceremoniën, - neemt de geheele stam als uitvoerenden deel. Hierdoor wordt de pre-dramatische kunst tot een organiseerende kracht van groote beteekenis in het leven dier volken, in sommige opzichten zelfs van nog grootere, dan de arbeid en de oorlog. Dank zij haar sterk rythmisch element oefent zij alle leden der ge-

meenschap in eendrachtig handelen, wat van onberekenbaar nut is voor den strijd om het bestaan[1]. De sakrale koordansen, pantomimes en koralen der primitieven zijn uitnemend aangepast aan hun sociale behoeften en sociale omstandigheden; dit verklaart waarom muziek en dans zich pas zoo laat tot, onafhankelijke kunsten verzelfstandigen. In sommige gevallen reikt het socialiseerend vermogen van de dramatische kunst bij de primitieve volken zelfs tot over de grenzen van den stam heen[2].

De medewerking van alle stamgenooten aan de pantomimes en spelen, die de hoogste gemeenschappelijke aangelegenheden van den stam zijn, is voor de natuurvolken iets vanzelf sprekends. Gebrek aan rythmisch gevoel, muzikaal gehoor en lichamelijke behendigheid komen onder hen slechts bij uitzondering voor. Alle primitieven kunnen

1) Havemeyer ‘The drama of savage people’.
Europeesche reizigers, die gelegenheid hadden, de uitvoeringen der sakrale spelen van Australische, Amerikaansche of Afrikaansche natuurvolken gade te slaan, uitten de grootste bewondering voor de volmaakte samenwerking, die bij deze uitvoeringen bereikt werd. Bij de krijgsdansen der Zuid-Afrikaansche kafferstammen b.v. is deze samenwerking der honderden deelnemers zoo hoog opgevoerd, dat het geheel doet denken aan een reusachtig raderwerk, welks onderdeelen met feilbooze stiptheid in elkaar grijpen. ‘zoolang de dans voortduurt’, schrijft Havemeyer, ‘bevinden allen zich in een toestand van volkomen socialiseering’. Men begrijpt, dat de veelvuldig herhaalde oefeningen, noodzakelijk om een dergelijk resultaat te bereiken, tot een aanmerkelijke versterking der sociale gevoelens leiden. Deze werking strekt zich in sommige gevallen uit over alle leden van den stam tot aan de vrouwen en kinderen toe. Zijn deze ook van een aantal riten - b.v. de meeste initiatie-riten - uitgesloten, in andere, zooals die tot het maken van regen, vervullen zij wel degelijk een of andere funktie, zooals het accentueeren van het dansrythme door gezang of het slaan van de maat met de handen.

2) Wanneer Australische stammen het sluiten van den vrede plechtig wilden vieren, dansten zij te samen den corribori. Het heugelijk feit der ‘uitvinding’ van een nieuwen dans placht gevierd te worden door een groot feest, waartoe vriend en vijand werden uitgenodigd: voor den duur der voorstellingen werden alle vijandelijkheden opgeschort. De Andamanen verbonden aan hun dansfeesten inter-tribale ruilmarkten, die somtijds weken lang duurden. Voor de primitieve volken geldt in veel hooger mate dan voor de beschaafde het duitsche rijmpje ‘Wo man singt, da lass dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder’ - waarbij onder zingen tevens dansen begrepen moet worden.

dansen, zingen en muziekinstrumenten bespelen, zooals alle primitieven kunnen jagen en vechten, pottebakken en vlechtwerk maken, een hut bouwen en een wapen of werktuig versieren. Persoonlijke onbegaafdheid voor kunst is een kenmerk van maatschappelijke phasen, waarin de kunst weeldezaak werd en los kwam te staan van het leven, een eigenaardigheid der 'civilisatie'.

Niet enkel het uitvoerende, ook het scheppende muzikale en poëtische vermogen is onder de primitieven veel meet verspreid dan onder de 'beschaafde' volken. De Andamanen b.v. komponeeren allen liederen, kinderen evengoed als volwassenen. zooals ieder mensch zijn eigene, door hem zelf vervaardigde sieraden en wapens bezit, zoo bezit hij ook zijn eigen liedjes. Deze worden beschouwd als een deel van zijn persoonlijkheid en het behoort niet tot den goeden toon, het liedje van een ander te zingen: men doet dit evenmin als men zich met sieraden van een ander tooien zou. Wie niet in staat is, tekst en wijs van een liedje zelf te bedenken, geldt voor een stumper, een zielig, minderwaardig schepsel.

Dergelijke liedjes - persoonlijke ontboezemingen van allerlei aard, somtijds hartstochtelijk, somtijds teeder, vaak ironisch of spottend, - behooren tot de zwakke nevenstrooming der profaan-individueele kunst, die in de primitieve kultuur evenwijdig loopt met den zooveel sterkeren, breederen en dieperen stroom der religieuze gemeenschapskunst. Zooals op het gebied van den dans de instinktmatige uitingen van jonge dartelheid en individueele erotische begeerte deze nevenstrooming vormen, zoo op het gebied der muziek en der poëzie de rythmische ontladingen van vluchtige persoonlijke gemoedsbewegingen. De profane liedjes der primitieven bezingen de duizend kleine voorvallen van het dagelijksch leven, die ieder individu weer op eenigszins andere wijze ervaart. En zeker vervult de individueel-profane lyriek, waartoe men sommige arbeids- en vele wiegeliedjes kan rekenen, een niet-onbelangrijke funktie in het leven der natuurvolken. Zij zuivert het gemoed van neerslachtigheid en bitterheid, verzoet der vrouwen gezwoeg, vertroost de treurenden, geeft het verlangen en der blijheid een stem[1)]

1) Van de sfeer der civilisatie uit is het vaak zeer moeilijk te beoordeelen, of een lyrisch gedicht van het een of andere natuurvolk een individueele ontroering vertolkt, dan wel een magisch-religieuzen achtergrond heeft. Als voorbeeld diene het volgende, door Preusz aangehaalde lied der Taraboemara:

> 'De galtomanen staan in bloei.
> Zij staan in bloei en rijpen,
> Ginds op den bergrug hangt de nevel,
> Het water is dichtbij.
> De nevel rust op het gebergte.
> De blauwe vogel zingt en gonst in de boomen.
> De kalkoen speelt en de adelaar schreeuwt.
> De regentijd zal weldra komen'.

De maker van dit gedichtje wilde geenszins de gevoelens uitdrukken, die het naderen van den regentijd in hem wakker riep, maar door magische inkantatie het komen daarvan verhaasten.

Echter noch in intensiteit van gevoel, noch in kracht en pathos kan zij een vergelijking met de religieuze gemeenschapskunst doorstaan. ‘Het schijnt’, om nogmaals Preuzs aan te halen, ‘dat in alle gevallen, waarin sterke en gekoncentreerde gevoelens tot uiting werden gebracht, de ontwikkeling der persoonlijke lyriek zich slechts baan kon breken door de magische opvatting heen’. Dit is niet verwonderlijk: immers, de sakrale koorzangen en dansen brengen de kollektieve gevoelens tot uiting, die in den primitieven mensch zoo oneindig sterker dan de individueele zijn [1].

Alles, wat het gedijen betrof der gemeenschap, waar hij deel van uitmaakte, dat is alles wat zijn diepste emoties raakte en waar zijn sterkste verlangens naar uitgingen, - de groote stroom der ritueele kunst nam het in zich op, droeg het verder en gaf het rijke en schoone vormen, in innigen samenhang met het geheele sociale en geestelijke ontwikkelings-proces.

Wel is waar vertoonen vele natuurvolken ook dramatische spelen enkel voor genoegen, zonder eenig magisch of sakraal doel. Het genot aan de uitvoering der opeenvolgende episodes van een oorlogsdans verbonden, kan er toe leiden

1) Tooverformulieren, inkantaties en gebeden dienden, om de geesten te bewerken, datgene te doen, of de goden te smeeken, datgene te geven wat den mensch als lid der gemeenschap toekwam, *niet* wat hij speciaal begeerde als eenling. Individueele behoeften en individueele smart lagen buiten de religieuze sfeer, zoolang de religie een sociaal karakter droeg.

dat deze herhaald wordt, ook wanneer van voorbereiding of herdenking eener oorlogs-expeditie geen sprake is. Echter, in dergelijke gevallen is het profane drama niets dan een uitlooper aan den stam van het sakrale: afzonderlijke wortels heeft het niet. Natuurlijk staat een dergelijke verandering van de funktie van het drama nooit op zichzelf, maar vindt zij altijd plaats in samenhang met de algemeene, sociale en geestelijke ontwikkeling.

## III. De ekonomisch-sociale ontwikkeling en de sakrale riten.

**W**IJ hebben tot dusver enkel de algemeene faktoren beschouwd, die leidden tot het ontstaan der synthese van dans (pantomime), gezang en muziek bij de primitieven, een synthese waaraan wij den naam van pre-dramatische kunst gaven. Onder den term primitieven vatten wij stammen en volken samen, die zich in zeer uiteenloopende kultuur-stadiën bevonden, maar gemeen hadden, den drempel der beschaving nog niet overschreden te hebben.

De wetenschap heeft de geheele ontwikkeling, door de menschheid van de vroegste tijden af tot heden toe doorloopen, verdeeld in drie hoofd-afdeelingen van zeer ongelijke lengte: wildheid, barbaarschheid en beschaving. Deze worden elk op hun beurt weer in drie trappen of graden onderverdeeld.

De kenteekenen, met behulp waarvan wordt bepaald, hoe ver een deel der menschheid op den weg der evolutie is gevorderd, worden gewoonlijk ontleend aan de voedselvoorziening, de techniek en de sociale organisatie. Veranderingen in de materieele grondslagen der maatschappij brengen altijd veranderingen mede op alle andere gebieden, ook op die van de aesthetische en geestelijke werkzaamheid. Dit beteekent echter geenszins, dat technische vooruitgang, groote macht over de natuur en ver-doorgevoerde arbeidsverdeeling, automatisch zouden leiden tot de verrijking, verdieping of verfijning der geestelijk-aesthetische uitingen. Integendeel kunnen, zooals de modern-kapitalistische beschaving bewijst, verwonderlijk snelle vorderingen op technisch gebied

samengaan met verval en kwijning in andere opzichten.

Wij willen thans in groote trekken nagaan, onder invloed van welke veranderingen in de materieele grondslagen van het menschelijk leven uit het ruwe, armzalige magisch ritueel der lagere wilden, de somtijds bloedig-wreede of orgiastisch-wellustige, maar altijd treffende en zinrijke, vaak ook den mensch-der-beschaving bewonderenswaardig dunkende sakrale spelen voortkwamen, die in het bestaan der hoogere barbaren zulk een belangrijke funktie vervullen.

In het onderste stadium der wildheid - dat technisch samenvalt met het 'oudere steentijdperk' - leefden de menschen waarschijnlijk samen in kleine horden, bestaande uit een zeker aantal vrouwen, jongelieden en kinderen en één volwassen mannelijk individu, die als alleenheerscher of beter gezegd als tyran tegenover alle anderen optrad, het beste voedsel voor zich zelf opeischte en zijn monopolie op de wijfjes tegenover de opgroeiende jongelieden met geweld handhaafde. In vrees en ontzag voor dezen geduchten 'Oude van de Horde', zooals Wells hem noemt, - hetzij den levenden of den dooden - zien sommige ethnologen den oorsprong van de eerste godsdienstige voorstellingen en het geloof aan boven-natuurlijke machten.

Menschen, levend op den ondersten trap der wildheid zijn op aarde nergens aangetroffen; wij zijn dus, wat de kennis der levenswijze van de 'lagere jagers' uit het steentijdperk aangaat, aangewezen op de vondsten in de grotten en holen, die hun tot verblijfplaatsen hebben gediend. Deze vondsten geven reden om aan te nemen, dat reeds in het oudere steentijdperk de dooden in sommige gevallen met offers en eerbewijzen begraven werden, wat op het bestaan van sakrale riten wijst.

De verbetering van werktuigen en wapens (neolithisch tijdperk: slijpen en doorboren van den steen; uitvinding van pijl-en-boog, een reeds zeer samengesteld wapen) voeren de menschheid omhoog tot den bovensten trap der wildheid, die waarop de 'hoogere jagersvolken' zich bevinden. Op dezen trap wordt de jacht de voornaamste bron der voedselvoorziening en het vleesch een geregeld genoten voedsel. De dierenwereld is voor den mensch in dat stadium van overwe-

gende praktische beteekenis geworden, terwijl tevens het gevoel van wezenlijke verwantschap met de dieren nog krachtig in hem leeft. Het totemisme met de riten en spelen, op zijn grondslag ontstaan, spiegelt zoowel dit eenheidsgevoel als de bijzondere beteekenis van de dieren voor den mensch. Een groot aantal dierpantomimes, zooals zij b.v. bij Amerikaansche Indianenstammen en onder de inboorlingen van Australië in zwang waren (de Amerikaansche buffeldansen, de emoe- en krokodildansen in Australië werden herhaaldelijk beschreven) zijn magische riten, die tot doel hebben het wild te noodzaken, zijn schuilplaatsen te verlaten en binnen het bereik der jagers te komen. Bij de Amerikaansche roodhuiden werd de buffeldans soms weken achtereen onafgebroken voortgezet, zoolang tot zijn magische symboliek met succes bekroond werd en het wild zich vertoonde.

Echter, niet alle riten der lagere en hoogere jagers zijn opgekomen uit de begeerte zich dierlijk voedsel te verschaffen. Hun oorlogsdansen en initiatie-ceremoniën ontspringen uit andere gevoelens en streven andere doeleinden na: zegepraal in den oorlog, inwijding der jongelingen tot leden der gemeenschap met alle rechten en plichten daarvan. Ook de geheimzinnige, algemeen verspreide ritus van het offer en den offermaaltijd schijnt geen rechtstreeksch verband te houden met het zich verschaffen van voedsel.

De oudste vorm van het offer is het dier-offer en het oudste offerdier is het heilige totemdier. Het totemdier te dooden was aan de totem-genooten enkel geoorloofd voor ritueele doeleinden en de daad moest door allen gemeenschappelijk worden volbracht. Het vleesch van het geofferde dier leverde de heilige substantie, welker genot het mystieke verband zoowel tusschen de totemgenooten onderling als met hun godheid hernieuwde. Dit verbond, deze eenwording, kon op geen andere wijze bereikt worden, zij was een direkte werking van den gezamenlijk genoten ‘heiligen’, dat is magische krachten verschaffenden, maaltijd. De totemgenooten vermomden zich bij de plechtigheid als totemdieren en bootsten de bewegingen en geluiden daarvan na. Deze dans kan geen magisch-utilitarisch doel gehad hebben: immers

het totemdier was heilig en mocht in gewone omstandigheden niet gejaagd en gedood worden. Het was er den dansenden om te doen, zich zoo volkomen mogelijk met hun dierlijke broeders te identificeeren.

In den totemistischen ritus werd het sakramenteele offermaal gevolgd door een rouwplechtigheid voor het geofferde dier, waarbij dit betreurd en beweend werd door degenen, die het pas geleden geslacht hadden. Op de rouwplechtigheid volgde de feestelijke orgie; in haar vierden alle aandriften zich vrijelijk uit en werden alle verbodsbepalingen straffeloos doorbroken.

Het is tot dusverre niet gelukt, den oorsprong en de symbolische beteekenis van deze riten te ontraadselen. Waarschijnlijk hangt hun oorsprong samen met de *beide* primaire menschelijke aandriften, den honger èn de liefde, en is de 'eenwording' met den god door het nuttigen zijner substantie reeds in zeer vroege tijden tot het symbool van de eenwording door geslachtelijke gemeenschap geworden. In het offer en de offerplechtigheid schijnt de primitieve menschheid de kern van haar verlangens, haar angsten, haar vrees en haar hoop symbolisch voorgesteld te hebben. Van dezen ritus, als van een hoofdwortel uit, vertakken zich uitloopers naar verschillende richtingen, die in een verder ontwikkelingstadium zoowel het religieuse als het profane levensgebied met krachtige loten zullen doorranken.

Het archaïsch geloof in de magische kracht eerst van het geofferde heilige totemdier, later van den dier-god en nog later van den mensch-god ging over in de grieksche mysteriën, in den Dionysos-kultus, in de perzische Mythrasreligie en door deze laatste in den christelijken godsdienst. De mythisch-emotioneele kern van het christendom is niets anders dan dit uit den schemertijd der menschheid stammende geloof aan de reinigende, vereenigende en wonderbaarlijke krachten gevende werking van het als sakrament genoten bloed van den verlosser.

Op het gebied der profane kunst leefde de totemistische offerplechtigheid voort in de grieksche tragedie. In het schema, dat aan haar bouw ten grondslag ligt - het aan stukken gereten worden van den god of den held, die in het

middenpunt staat der handeling, de klacht om zijn dood, zijn heerlijke weder-opstanding en de daaruit voortkomende uitbarsting van matelooze vreugde -, zijn de opeenvolgende deelen der oeroude plechtigheid gemakkelijk te herkennen.

De wilde is voor zijn levensonderhoud aangewezen op de dingen, die de natuur gereed voor gebruik oplevert. Hij neemt wat zij hem geeft en op den tijd dat zij het geeft, dat wil zeggen hij leeft van de hand in den mond, in den dag en voor den dag. Zoomin als hij een stukje van de natuur vermag te organiseeren, vermag hij zijn eigen maatschappelijk zijn in verband te brengen met haar periodiek karakter, dat zich in de bewegingen der hemellichamen, het rythme der getijden, de ebbe en den vloed der zee en in vele andere verschijnselen manifesteert [1].

Deze dubbele onmacht spiegelt zijn denken als het geloof in geesten of goden, wier optreden, aan geen wetmatigheid hoegenaamd ook gebonden, door enkel willekeur wordt beheerscht.

Uit dit primitieve stadium gaat de mensch in een hooger over, wanneer hij leert zich nieuwe bronnen van voedsel te verschaffen door het fokken van dieren of het kweeken van eetbare gewassen. Door de kunstmatige vermeerdering der voedselbronnen stijgt hij uit de fase van de wildheid in die der barbaarschheid op.

Aan den aanvang van deze fase vertakt de stroom der kultuur zich in twee hoofd-armen: de primitieve menschheid differentieert zich in herders- en landbouwvolken. Terwijl de eersten een zwervend leven leiden, vestigen de tweeden zich in de nabijheid hunner akkers.

Nood en toeval te zamen - de strenge leermeesteresse der menschheid en haat geheimzinnig-glimlachende dienaresse -helpen mede aan de ‘ontdekking’ van den landbouw. De kwellingen van den honger, die de jagersvolken in de eindelooze velden van het verleden onophoudelijk achtervolgt, moesten reeds op een zeer lagen trap van kultuur tot pogingen leiden, om het dierlijk voedsel door plantaardig aan te

1) Geschichte der Amerikanischen Urreligionen, van J.G. Müller.

vullen. Echter blijft die aanvulling uiterst wisselvallig tot twee ‘wonderbaarlijke’ eigenschappen van sommige gewassen ontdekt worden; te weten: dat hun zaad, in de aarde begraven, na verloop van tijd verveelvoudigd terugkeert, en dat de halmen grootere korrels dragen, wanneer de plek waar het zaad wordt begraven, door de hand of met behulp van primitieve werktuigen wordt losgemaakt en omgewoeld.

Natuurlijk wordt de uitoefening van den landbouw als een bedrijf, welks opbrengst die van de jacht voor een groot deel vervangt, méér mogelijk naar gelang het steenen tijdperk -met als tusschenschakel het gebruik van brons en koper -overgaat in het ijzeren.

Om het oerbosch te rooien en den harden grond te bewerken, zijn de steenen bijlen der wilde jagers niet voldoende. Pas de uitvinding van de kunst, het ijzer te smelten en te smeden, en het in gebruik komen van de ijzeren bijl, de ijzeren ploegschaar en de ijzeren spade, maken de opkomst eener op den landbouw berustende kultuur mogelijk.

De verbouwing van een viertal nuttige gewassen: rijst, tarwe, gerst en haver, levert den materieelen grondslag, waarop de vier groote kulturen der oudheid: de chineesche, de indische, de antieke in de landen rondom de Middellandsche zee, en de Midden- en Zuid-Amerikaansche, verrijzen. Natuurlijk had elke dezer kulturen, om zich te kunnen ontwikkelen, een groot aantal gunstige voorwaarden en omstandigheden noodig: klimaat, ligging, geografische bouw, kustenvorming, tot temming geschikte dieren, enz.

Niet de tropische deelen der aarde, waar een al te vrijgevige natuur den mensch ontzenuwt, door inspanning en vindingrijkheid overbodig te maken, noch de onherbergzame poolstreken, waar de strijd om het bestaan al zijn krachten in beslag neemt, zijn voor de ontwikkeling der kultuur gunstig. In het Babylonische tweestroomenland, aan de oevers van den Nijl en van den Ganges, in de vruchtbare chineesche laagvlakte en aan de rijkgelede kusten van Centraal-Amerika werd zij geboren; dat is overal waar, in de gematigde of de sub-tropische gewesten, de rijkdom der natuurvoortbrengselen den mensch stimuleerde, zonder dat

haar overmatige mildheid een lui, zorgenloos leven in de hand werkte [1].

Door den landbouw pas krijgt het maatschappelijk leven breeder en zekerder grondslagen. De mogelijkheid, voedselvoorraden op eenigszins ruime schaal aan te leggen - jagers kennen deze enkel in den gebrekkigen vorm van in de zon gedroogd vleesch - doet de bestaansonzekerheid der primitieve menschheid verminderen; het spook van den grooten honger van morgen, opdoemend als die van gisteren te nauwernood vergeten is, wijkt enkele passen achteruit. Het zwervend leven komt, voor de vrouwen en kinderen het eerst, daarna allengs voor de mannen, tot een einde.

De grootere produktiviteit van den landbouw boven de jacht maakt een deel der bevolking vrij voor anderen arbeid dan die, welke rechtstreeks met de voedselvoorziening samenhangt. De arbeidsverdeeling, aanvankelijk enkel berustend op de lichamelijke verschillen tusschen de geslachten, zet zich verder door en krijgt een sociaal karakter; de vier groote beroepen der krijgers, priesters, landbouwers en ambachtslieden komen op en met hen de scheiding in klassen of kasten. De kunsten des levens - smeden, pottebakken, weven, enz. - komen tot bloei. De handel ontwikkelt zich en maakt het gebruik van een vast ruilmiddel, het geld, noodig. De nederzettingen in de nabijheid der akkers breiden zich uit: waar een gunstige ligging, of andere omstandigheden die uitbreiding in de hand werken, worden de steden hetzij knooppunten van handel en verkeer, of brandpunten van kultuur en religieuze plechtigheden, of centraalpunten van het gezag der heerschers. In hen krijgt het leven een dieper gloed, een sneller vaart, een sterker intensiteit dan het te voren ooit bereikte.

De overgang tot den landbouw leidt tot diepgaande veranderingen in de gedachten en gevoelens der menschen, veranderingen in de richting hunner aandacht zoowel als in de voorwerpen hunner vereering. Wanneer het voornaamste voedsel niet meer van de dieren, maar van de aarde komt, dan wordt deze voor de menschen tot de spil, om welke hun

1) Müller-Lyer, Die Phasen der Kultur.

dagen en hun daden zich bewegen. Alvoortbrengster en Alvoedster is de aarde, oermoeder van alle leven; in het warme donker van haar schoot voltrekt zich het wonder der generatie; daar werkt de geheimzinnige kracht, die uit één zaadkorrel honderd voortbrengt. In de aarde aanbidden de primitieve landbouwvolken het vermogen van vruchtbaarheid.

Ook de wijfjes der dieren en menschen bezitten dit vermogen: het nieuwe wezen groeit in hun schoot, als het nieuwe gewas in die der aarde. Daarom moet men ook in het wijfjesdier en de menschvrouw het mysterie vereeren, waardoor het leven zich onophoudelijk vernieuwt.

Verschillende omstandigheden werken samen, om aan de vrouw bij de primitieve landbouwvolken een aanzien te verschaffen, gelijk zij daarvóór nooit genoot noch daarna meer ooit heeft genoten.

Aanvankelijk is zij de voornaamste arbeidskracht op veld en akker; terwijl de mannen nog een zwervend jagersleven leiden, leeft zij met haar kinderen reeds in vaste woonplaatsen. Geen wonder dat zij op dezen kultuurtrap, zooal niet tot het domineerend element van het maatschappelijk leven, dan toch tot zijn organiseerend centrum wordt. zóó verbeeldt de mythe haar te zamen met haar kind, vaak dit laatste tegen den vader beschermend, zoo troont zij op de archaïsche reliefs, zij met haar kind in het hart der voorstelling - één groep vormend zonder den vader [1)].

De projektie van het generatieve vermogen der vrouw en van haar maatschappelijk aanzien in de sfeer van het bovennatuurlijke maakt dat zij bij de primitieve landbouwvolken tot een voorwerp wordt van religieuze vereering. Op dezen kultuurtrap ontstaan de vrouwelijke natuurgeesten; in vrouwelijke godheden wordt het verlangen naar goede oogsten afgebeeld. Zulke godheden zijn de maan en de aarde. Is deze laatste de Almoeder, de algemeene voedster, ook de eerste beschikt over geheimzinnige krachten. Haar schijnsel doet de gewassen rijpen, somtijds echter heft het hun vruchtbaarheid op.

Wanneer de landbouw uit nietig begin zich ontwikkeld

1) Jane Harrison, Themis.

heeft tot het kunstig bedrijf, dat het aanschijn der aarde deed veranderen, - wanneer de mensch de woeste daemonen en afgrond-geboren giganten achter zich liet, die zijn verbeelding schiep, toen zijn aandacht zich koncentreerde op de verschijnselen van het ongebreidelde natuurgeweld, - wanneer hij leerde opzien tot de zon en de gezegende sterren en iets van hun werkingen leerde begrijpen en in hen de schoonheid vereeren van regel en orde, - wanneer de akker beploegd wordt en de olijf geplant en de wijnstok gesneden, - dan wordt Gea, de wilde oerkracht der aarde, vervangen door Demeter, haar getemperde, weldadige kracht. Niet in den afgrond huist Demeter: van den hoogen Olympos daalt zij neer tot de menschen, zij gaf hun de wetten, die het gezinsleven regelen en bevelen de ouders te eeren; zij doet het zaad ontkiemen en bevordert den groei der gewassen; zij maakt door de kultuur de buitenste korst der aarde lieflijk; alles wat het leven verzacht, wat vrede, eendracht en overvloed bevordert, komt van haar.

De godsdienstige voorstellingen der landbouwvolken zijn reflekties van hun eigen maatschappelijk bestaan en weerspiegelen de ordening daarvan door den arbeid. De landbouwers leven niet, gelijk de wilde jagers deden, van den eenen dag in den anderen: zij leeren voorzien en vooruit-denken; zij zorgen voor het jaar, en hun eigen arbeid op veld en akker deelt het jaar in getijden in.

Geen abstrakt-intellektueele kontemplatie van de bewegingen der hemellichamen bracht den mensch tot deze indeeling: de samenhang van die bewegingen met zijn eigen arbeid deed dit. De behoeften van den arbeid leiden tot de invoering van het zonnejaar in de plaats van het maanjaar, zij geven aan goden het aanzien, die zich in geregeld-werkende natuurwetten openbaren. Aan hun spits staat de zonne- of hemelgod, wier paring met de godin der aarde de vruchtbaarheid van het jaar te voorschijn roept. Zooals met de standen de priesterstand opkomt, wier funktie het verzorgen is van alle dingen, welke die vruchtbaarheid verzekeren, zoo ontstaan met de steden de tempels en met de jaar-orde de religieuze feesten[1)]. Op gezette tijden, in verband met het zaaien,

1) ‘Geschichte der Amerikanischen Urreligionen’ van J.G. Müller.

het boven de aarde komen der kiemen, het schieten der halmen in den aar en het afmaaien der rijpe veldvruchten, worden die feesten gevierd.

De zonnekultus en de vereering van het vruchtbaarheidsbeginsel in de natuur voeren de scheppende verbeelding op nieuwe paden. De oermythen, waar de primitieve menschheid haar sexueele verlangens en haar infantiele verklaringen van bevruchting en geboorte in afbeeldde, krijgen een nieuwen zin. Zij verkernen zich tot mythen ter interpretatie van de astrale verschijnselen en den cyclus van het natuurgeschieden. zooals de geologie uit opeengestapelde en dooreengeworpen aardlagen de veranderingen afleest, die onze planeet in den loop van ontelbare eeuwen onderging, zoo verraden de verschillende beteekenissen der in de mythen opgestapelde symbolen aan den ethnoloog en den folklorist, wat opeenvolgende menschengeslachten in verre tijden heeft bewogen, wat zij gedacht en gehoopt, wat het innigst begeerd hebben, wat het ergste gevreesd.

De maatschappelijke ontwikkeling, die wij hierboven schetsten, heeft voor de sakrale spelen en riten belangrijke gevolgen. In de eerste plaats deze, het symbolisch element nog te versterken. Immers, terwijl handelingen van dieren, zooals zij in het ritueel der jagersvolken van groote beteekenis zijn, natuurgetrouw kunnen worden nagebootst, is dit met de werkingen van natuurkrachten niet het geval. Om het stralen van de zon en het stroomen van den regen uit te drukken, om groei en vruchtbaarheid af te beelden, moet altijd het symbool te hulp komen, - het symbool, dat, door de verbeeldingskracht ondersteund, àlles vermag voor te stellen, dat uit de kleinste aanduiding het geheel opbouwt, de onzichtbare kracht uit het stoffelijk teeken oprijzen doet.

Het symbool is voor de ritueele handeling van de grootste beteekenis, door in toeschouwers zoowel als in deelnemers [1)] de aktieve krachten der verbeelding op te wekken en tot de hoogst mogelijke spanning op te voeren. Enkel immers wan-

1) Op dezen trap van kultuur werkt niet langer de geheele gemeenschap mee aan de viering der riten en sakrale spelen; de zorg voor den kultus wordt de funktie van een bepaalde maatschappelijke groep.

neer die spanning tot stand komt, kan de magische werking van den ritus plaats vinden. Wil de magiër door tooverkunsten het hart van een mensch in vlam zetten, dan moet voor hem het verbrande laurierblad aan dit hart gelijk worden, het moet *dit hart zijn*. Ditzelfde is het geval met alle magische handelingen. Wanneer bij den Australischen stam der Diegi de ceremonie wordt uitgevoerd, die tot doel heeft, de regengeesten te noodzaken hun funktie te vervullen, - aan enkele hoog in aanzien staande leden van den stam worden de armen doorboord, zoo, dat het bloed uit de wonden neerdruipt op de andere deelnemers aan den ritus, welke zich in een speciaal voor de plechtigheid gebouwde hut verzameld hebben, - dan kan het magisch ceremonieel enkel effekt hebben, zoo allen dit bloed voelen als het equivalent van den vurig begeerden regen. De zware steenen, voor de ingangen van de hut geplaatst, moeten vereenzelvigd worden met de dichte wolkenlaag, die de regenstralen moeten doorboren. En wanneer, in het verder verloop der heilige handeling, de van alle kanten toestroomende mannen en jongelingen met het hoofd tegen de planken wanden der hut aanbeuken, zoolang tot deze bezwijken en de hut in elkaar stort, dan moet eene tot razernij stijgende opwinding hen doen voelen of zij zelven de krachtige stralen zijn, die, een woud van speren gelijk, neerkletteren op aarde.

Sommige sakrale spelen der primitieve landbouwvolken zijn kombinaties van magische vruchtbaarheidsriten met symbolisch voorgestelde scheppingsverhalen. Dit is b.v. het geval met den beroemden slangendans der Tropi-Indianen, aan welks fascineerende woestheid een ingewikkelde symboliek ten grondslag ligt.

Niet minder rijk aan symbolische elementen is de zonnedans der indiaansche stammen van de Groote Prairie. Deze dans - in werkelijkheid een primitief drama met gezongen koren en muzikale begeleiding - maakt de vervaardiging van een zeer samengestelden theatralen toestel noodig. Een kampcirkel moet worden aangelegd, die den hemelschen horizon symboliseert; een hut gebouwd, die de aarde, ‘het verblijf der menschen’, voorstelt en een altaar opgericht, dat het den hemel,‘het verblijf der goden’, doet. De grond rondom de

hut wordt bestrooid met kleurig zand in verschillende figuren, die een mystieke beteekenis hebben; de lichamen der spelers zijn versierd met symbolische voorstellingen van zon, maan en sterren, terwijl zij om enkels en polsen kransen dragen, eveneens symbolen van den zonnegod. Het doel der ceremonie is het opheffen van bepaalde kosmische werkingen, die het gedijen van den oogst in gevaar brengen. De geheele aktie kulmineert in een aanval der dansers op den god, waarbij zij pogen hem den 'dondervogel' die zich in zijn macht bevindt te ontrukken. Na een hevige worsteling wordt de dondervogel bevrijd: nu kan de regen neerstroomen en de aarde bevruchten.

De invokatie-hymne, door de Arapaho's, een der stammen van de Groote Prairie, aan het begin van dit heilige spel gezongen, luidt als volgt: 'Mijn grootvader, Licht der Wereld, en gij oude vrouw, de Nacht, mijn grootmoeder, - hier sta ik voor dit volk, de ouden en de jongen. Moge al wat zij in deze heilige handeling vertoonen en al de verlangens en aspiraties van hun dagelijksch leven u welgevallig zijn. Moge het hun nimmer aan graan ontbreken; moge al wat zij aan de aarde toevertrouwen, gedijen, opdat zij met hun kinderen en hun vrienden, zich te allen tijde verheugen in overvloed van voedsel. Moge zoowel het licht, dat van boven komt, als de regen hen voeden met kracht en hun dagen vergaan onder uw bescherming' [1].

Welke beroemde koorzang uit de dramatische wereldliteratuur is het toch, waar deze passage uit een der ritueele spelen van de primitieve menschheid ons levendig aan herinnert? Welke andere invokatie, maar oneindig veel schooner, verhevener en rijker, roept die aan de indiaansche godheden van het Licht en den Nacht voor onzen geest op? Geen andere is het dan deze:

'Wassende vrucht in het veld, elke op haren tijd,
Brenge Zeus tot rijpheid.
Feestelijk rondom de altaren schare der zangers koor zich.
Aan zuivere lippen ontzweve het harp-bevleugelde lied'.

Lijkt het gebed uit het Arapaho-drama niet een eerste

1) G.A. Dorsey 'Arapaho Sun Dance', aangehaald bij Havemeyer, The Drama of savage People, bl. 88.

ruwe schets voor Aeschylus' beroemden koorzang uit het tweede deel der Danaeae, dien heerlij ken zang, in welken de vervolgde jonkvrouwen, - nadat Danaos hun het besluit der burgers van Argos om hun gastvrijheid en bescherming te verleenen, heeft meegedeeld, - den zegen der goden afsmeeken over het hulpvaardige volk? En wanneer wij bedenken, dat, evenals bij het grieksche drama geschiedde, de verschillende onderdeelen van den gedramatiseerden zonnemythus der Aripaho's door muziek en zang begeleid werden, is het dan niet, of onze hand een schakel grijpt van den langen keten der ontwikkeling, die van den vruchtbaarheids-rythus naar de antieke tragedie voerde?

Nauwkeurige bestudeering van de dramatische spelen der hedendaagsche zoogenaamde 'natuur' volken, deed Havemeyer in die spelen een aantal aan Aeschylus herinnerende passages ontdekken. Vooral bij de oorlogsdrama's was dit het geval. Een dier drama's, uit Haïti afkomstig, brengt de oorzaken van den twist, het afscheid der krijgers, de verrassing van den vijand en de thuiskomst der overwinnaars ten tooneele. De woorden der slotscène, die de herdenkingsplechtigheid ter eere der gevallen helden voorstelt, hebben, naar het schijnt, groote overeenkomst met den treurzang door het koor gezongen in Aeschylus' Agamemnoon, en wel in het tooneel volgend op datgene, waarin Orestes den koning doodt:

'Wee, wee, mijn koning, hoe zal ik over u rouwen?
Wat woorden spreken vanuit mijn liefhebbend hart?'

Aan den beurtzang van Antigone en Ismene bij het lijk van Eteokles in de 'zeven tegen Thebe' en aan enkele koren uit 'de Perzen' zouden, altijd volgens Havemeyer, weer andere fragmenten uit de oorlogsdrama's der primitieve volken herinneren.

Om zuiver te oordeelen, zou men deze drama's wel is waar niet met de meesterwerken van Aeschylus, maar met de hymnen van den archaïschen dithyrambos en de spelen van Thespis en andere voorloopers der groote grieksche tragici moeten kunnen vergelijken. Immers, deze, die werken-vanovergang tusschen het ritueele koorgezang en de profane tragedie zijn, stammen uit een overeenkomstig tijdperk van

sociale ontwikkeling, als de oorlogsdrama's en de gedramatiseerde scheppings-mythen van de op den trap der kultuur het hoogst gestegen natuurvolken.

Echter, ook in de grieksche tragische poëzie der Vde eeuw v. Chr. is het oeroude schema der offerplechtigheid nog zoo duidelijk te herkennen en met name in Aeschylus werkt de oorsprong der grieksche tragedie uit vruchtbaarheids- en herdenkingsriten nog zoo sterk na, dat de door Havemeyer gemaakte vergelijking de kontinuïteit en de wetmatigheid der ontwikkeling op dramatisch gebied toch op treffende wijze aantoont. Zoowel de, den oorsprong en de worsteling der natuurkrachten symbolisch voorstellende zonnespelen als de heroïsche daden der voorvaders verheerlijkende oorlogsdrama's van enkele dramatisch hoog-begaafde primitieve volken, kunnen wij als voorloopers der klassieke tragische kunstwerken beschouwen. Dergelijke drama's vormen, om met Havemeyer te spreken, ‘den overgang tusschen de hoogste trappen eener lagere en de laagste eener hoogere kultuur’.

De verzamelnaam ‘vruchtbaarheidsriten’ past op het grootste deel van de sakrale spelen der primitieve landbouwvolken. Hun aandacht koncentreert zich op het groeien en gedijen, de voortbrenging en vermenigvuldiging van zaden, gewassen, dieren en menschen, en niet minder op de krachten en wezens, die de generatie en vermenigvuldiging bewerken. Alles wat daarmee samenhangt, wordt met een dicht net van mythen omweven.

In de vruchtbaarheids-mythen en de deze voorstellende riten heeft de mensch àl zijn verlangen gelegd en àl zijn hoop, zijn woeste begeerten en teugellooze driften, zijn heete belangstelling in de wonderen van verwekking en bevruchting, zijn hunkeren naar levenszekerheid en overvloed. De daemonen en goden der vruchtbaarheid die hij schiep zijn wezens, innig samenhangend met zijn eigen zijn en bewustzijn, uitstralingen zijner eigen verwachtingen, begeerten en angsten, verpersoonlijkingen van de ontroeringen, fantasieën en droomen, die uit zijn aandriften en zijn levensomstandigheden ontsprongen. In het wezen dier geesten

of goden en in de riten hun ter eere gehouden, leefden verlangens, ontroeringen en zielskonflikten voort, waar de mensch geen bewuste herinnering meer van behoefde te hebben.

De vieringen der vruchtbaarheids-riten en de daaraan verbonden offerdiensten der primitieve volken droegen een plechtig-feestelijk karakter. Van alle kanten kwamen de volksgenooten aanzetten, in feestkleederen gekleed en marcheerend op de maat van vroolijke, sterk-gerythmeerde muziek. Brood en wijn brachten zij mede; wie veel had deelde met de minder bevoorrechten; allen aten en dronken en waren vroolijk voor het aangezicht van hun goden. Geen schuldgevoel, geen besef van zonde drukte hen ter neer; zij vreesden den toorn der goden niet, deze immers waren vrienden der menschen, machtige bondgenooten, leden van dezelfde gemeenschap als zij. De grondtoon van hun stemming wanneer zij, de offerdieren met zich voerend, opgingen naar de offerplaats om het verbond met de goden te hernieuwen, was vreugdevol vertrouwen [1)].

Plechtige ommegangen door akkers en velden ter eere van de Maagd van het Koren, of die van de Rijst of de Maïs, vormen in alle hemelstreken een voornaam onderdeel van de vruchtbaarheidsriten. De processiegangers brengen hun gaven hetzij naar een der godheid gewijden tempel of naar een plaats, in het dichte woud of hoog op den heuvel, waar haar beeld staat opgericht [2)].

Symbolische voorstellingen der vruchtbaarheid - in den

1) W. Robertson Smyth ‘The religion of the Semites’.

2) Zooals duizenden jaren geleden de primitieve landbouwvolken van Oost-Azië, van Midden-Amerika en van de landen rondom de Middellandsche zee, in plechtigen ommegang hun gaven naar de tempels droegen, om ze den godheden der vruchtbaarheid te offeren, zoo doet heden ten dage nog het volk van Bali. Uit de bloemen, vruchten en zaden, die de aarde van het rijk gezegende eiland in onuitputtelijken overvloed voortbrengt, vervaardigen de zorgzame handen der Balineesche vrouwen, door religieuze geestdrift geïnspireerd, kleurfonkelende kunststukken in pyramidenvorm, slank als gothische kerktorens. Licht en gracelijk dragen zij die meterhooge offeranden, heel den langen weg van het dorp door de rijstvelden naar de tempels op de heuvels, als een veeren last op hun edele bronskleurige hoofden. (Bali, door G. Krause en K. With).

regel afbeeldingen der menschelijke geslachtsorganen, somtijds granaatappels of andere zaadrijke vruchten, - worden op dien ommegang meegedragen. Daarop volgt een feestelijke maaltijd, in sommige gevallen een, waaraan enkel getrouwde vrouwen mogen aanzitten en waarbij alle spijzen, die aarde en zee voortbrengen, worden genoten [1].

Pantomimische dansen in velerlei verkleeding en vermomming worden uitgevoerd, somtijds waardig en heroïsch van stijl als de zwaarddansen, vaak ontuchtig en orgiastisch van karakter. Immers, de goden der vruchtbaarheid zijn de meest ontuchtige van alle goden. Hun ter eere vinden allerwegen grof-zinnelijke voorstellingen plaats; hun ter eere prostitueeren zich, bij de Semieten en de volken van Oost-Azië, zelfs jonkvrouwen uit aanzienlijke geslachten. Hun ten gelieve stroomt het bloed van de offerdieren en stroomt vaak menschenbloed, niet enkel van slaven, neen, ook dat van onschuldige kinderen en vrijgeboren maagden, van priesters en koningen. Bloed is de losprijs, dien zij eischen voor de vernieuwing en bestendiging des levens. De vruchtbaarheidsmythen zijn een korf van symbolen; naar alle kanten zoemen zij uit: lieflijk-innig, diepzinnig-grootsch, woest-extatisch of ontuchtig-losbandig. Immers in de daemonen der vruchtbaarheid projekteert de mensch zijn liefste droomen en verlangens, maar ook zijn meest duistere driften: den wellust, met bloeddorst onverbrekelijk verstrengeld sedert de dagen, dat de mannelijke menschdieren in heete bronstigheid vochten om de wijfjes. Wee het volk of het ras, dat in onbewusten drang naar onbelemmerde uitviering der sexueele instinkten, de paringsdaad tot het middelpunt zijner religieuze geheimenissen maakt! Wee het volk of het ras, dat er niet in slaagt, een ál grooter deel van zijn zinnelijk begeeren te verdiepen tot innigheid-des-gemoeds, te sublimeeren tot geestelijke vervoeringen! Het zal verlaagd en bedorven worden; zijn mythen zullen zijn schaamtelooze losbandigheid spiegelen, zijn dansen en pantomimes ontaarden tot erotische razernij.

1) Zulk een maaltijd was b.v. een onderdeel van het ritueel van het Haloafeest der oude Grieken. De vrouwen verschenen er getooid met geslachtelijke symbolen; zij riepen elkaar ontuchtige woorden toe, met de bedoeling de teelkracht der natuur te vermeerderen.

Nimmer zal het de edele extaze kennen, die den balineeschen jongeling zijn levensverrukking en doods-verlangen uitdansen doet, bij maanlicht, in den tempelhof, de oogen star, den geest aan de aardsche dingen onttogen, - dansen zoolang, tot hij neervalt in diepe bezwijming. Zulk een extaze toch kan enkel de vrucht zijn van zelftucht en zelfbedwang. Nog minder zal het de koncentratie kennen der geestelijke krachten, de klare verbeelding, de gepuurde wijsheid, het wijde medegevoel en de hooge spanning, uit wier samenwerking de tragedie, het edelste aller kunstwerken ontstaat [1].

De mensch wordt geboren, groeit en sterft; zijn lichaam vergaat als het gras; zijn ziel echter valt niet ten prooi aan vernietiging, maar keert in een nieuw lichaam terug. Dit althans is het geloof van haast alle primitieve volken. Het dramatisch gebeuren van den menschelijken levens-cyclus, - geboorte, groei, verval, dood en weder-opstanding - projekteert de primitief in het leven der natuur. De cyclus van het ontkiemen, bloeien, verdorren en vergaan vat hij op naar analogie van het menschelijke leven. Aan dien cyclus neemt hij met zijn geheele hart deel; het ontkiemen der gewassen en het rijpen der veldvruchten verheugen hem met innige vreugde. Maar wanneer de natuur afsterft, de weide vaal wordt, het blad verschrompelt, komen droefheid en bezorgdheid over hem. Zal de aarde herleven? Zal het zaad, dat zijn hand aan haar schoot toevertrouwde, honderdvoudig terugkeeren? De vraag, of dit al dan niet geschieden zal, is voor hem een vraag van leven en dood.

Onder de algemeen-verspreide mythen zijn er twee, die waarschijnlijk oorspronkelijk de fantasieën van den primitieven mensch over geboorte en dood en het onbewuste verlangen naar wedervereeniging met de moeder, dat is naar koestering en veiligheid, symboliseerden. De eene is de

1) Het sterk overwoekeren van het erotisch element is waarschijnlijk een der voornaamste oorzaken, waardoor zang en pantomimische dans bij de muzikaal zeer begaafde negervolken niet tot hoogere vormen van dramatische kunst zijn overgegaan. Men leze o.a. de beschrijving van den erotischen dans ter gelegenheid der puberteitsriten uitgevoerd, in den negerroman ‘Batouala’ van Réné Maran.

mythe van ‘de geboorte van den Held’, de andere die van ‘den stervenden God’. In deze laatste wordt op velerlei wijze het motief verwerkt van een goddelijk of half-goddelijk wezen, dat door een vervolger en hater, verwonderlijk aan hemzelf gelijk, gedood en aan stukken gescheurd wordt. Uit den vervolger wordt dan een opvolger. Men ziet, hoe het oermotief van het totemistisch offermaal hier met een kleine variatie terugkeert.

Men kan deze beide mythen beschouwen als de twee polen van den grooten cyklus, waarin de onbewuste fantasie der primitieve menschheid het menschelijk zijn zoowel als het natuurleven en de verlangens van het menschelijk hart symbolisch heeft verbeeld. In de Dionysos-mythe (en in vele andere, daarmee verwante mythen) raken deze beide polen elkaar: zij verhaalt de geboorte van den god, zijn triomfantelijk leven, zijn wreeden dood en zijn glorieuze wedergeboorte uit den vader der goden en der menschen. Maar aan het oude, duistere en wreede symbool, naar welks oorsprong wij enkel kunnen gissen, geeft het sociale bewustzijn van de primitieve landbouwvolken der landen rondom de Middellandsche zee een nieuwe, zachtere en lichtere interpretatie - die, van het eeuwige natuurdrama uit te beelden, het lot van den zaadkorrel die verdwijnt in de aarde, gespleten wordt en vergaat, om als groene halm te herrijzen.

De symbolische voorstelling van het afsterven der natuur vormt een even integreerend deel van de vruchtbaarheidsriten als die harer opstanding.

De omstandigheid, dat de primitieve volken algemeen aan den dood en de dooden levenwekkende kracht toeschrijven, verklaart het feit, dat juist de riten, bij het afsterven der natuur gevierd, het meest aanleiding geven tot bloedige menschen-offers. Wanneer de oorspronkelijke woestheid getemperd wordt, komen dier-offers in hun plaats.

Geen andere riten hebben zooveel sporen achter gelaten in de volksverbeelding als die, welke met het afsterven der natuur in verband stonden. Nog heden ten dage leven zij, overal waar de platte, rationalistisch-mechanische levensbeschouwing van het kapitalistisch tijdperk de bronnen der volksfantasie niet deed opdrogen, in liederen, gedramati-

seerde dialogen en symbolische gebruiken voort. Hoe verschillend deze gebruiken, de laatste uitloopers van oeroude heilige handelingen, ook zijn, hoe uiteenloopend de vermommingen, waarin de spelers bij ‘het wegbrengen van den Dood’ of ‘het inhalen van de Lente’ optreden, - het schema der voorstelling blijft in hoofdtrekken altijd hetzelfde. Dit schema is een worsteling tusschen twee aan elkaar vijandelijke machten, waarbij ten slotte het Leven den Dood of de Zomer den Winter overwint. De pop, die den Winter of den Dood voorstelt, wordt het dorp uitgedreven en in het water gegooid, onder gejuich en gezang verbrand, ook wel in duizend stukken gereten, - evenals het geofferde totemdier bij de jagers van het steentijdperk, de stervende god bij de primitieve landbouwers dat werd.

Op vreemdsoortige wijze zijn in de bij deze oude volksgebruiken behoorende liederen, uitingen van droefheid en treurende liefde met uitbarstingen van vreugde of blijken van vijandelijkheid en vrees vervlochten. De vertooners, die het beeld van den Dood of den Winter ‘wegbrengen’, dragen in den regel rouwkleederen, onder het gaan jammeren zij of zingen treurliederen. Somtijds echter wordt de Dood met stokken geslagen en met steenen geworpen, ook overstelpen de dragers hem wel met scheldwoorden en beleedigingen. Somtijds laten zij de pop vallen, zoodra zij haar buiten het dorp hebben gebracht en hollen daarna zoo hard mogelijk naar huis terug, als vreesden zij achterna gezeten te worden [1].

Dergelijke feiten bewijzen, hoe samengesteld en tegenstrijdig de aandoeningen zijn geweest, die aan de riten welke ‘den Dood van den Jaargeest’, dat is het jaarlijksch afsterven der natuur, voorstelden, verbonden waren. Deze tegenstrijdigheid echter wordt pas begrijpelijk, wanneer wij

1) Daar, waar heden ten dage nog de oude vruchtbaarheidsriten voortleven in het gebruik van ‘het uitdragen van den Dood’ aan het einde van den winter, pleegt de menigte die aan dit feestelijk uitdragen deelneemt, zich te verdringen om een paar halmen van den, den Dood of den Winter voorstellenden stroopop machtig te worden: immers dat stroo brengt geluk aan, het bezit tooverkracht. Zoo bevordert het, in de nesten der kippen gelegd, het broeden, anders gezegd: het wekt de vruchtbaarheid op.

aannemen, dat de mythen, door deze riten voorgesteld, hun eersten oorsprong hebben niet in het afsterven der natuur, maar in den dood van menschelijke wezens en dat het symbool pas in een later stadium op den ondergang der vegetatie werd overgedragen. Immers, wij weten uit ervaring, hoe de dood het floers pleegt af te rukken, dat aan den mensch de tegenstrijdigheid zijner gevoelens ook voor hen, die hem het naaste staan of tegen wien hij het hoogst opziet, verbergt. En wanneer dit innerlijk gevoels-konflikt zich nog heden afspeelt in den door duizenden jaren maatschappelijke tucht getemden mensch, - hoeveel onstuimiger moet het zich dan hebben afgespeeld in het gemoed van den hartstochtelijken oermensch. De wonderlijke tegenstrijdigheid van gevoelens, die in de oude volksgebruiken van 'het wegbrengen van den Dood' (of den Winter of het Karneval, drie beelden met gelijke beteekenis) aan het licht komt, verraadt ons nog heden, al moge dit vreemd schijnen, de botsing in de ziel van den wilde tusschen teedere en vijandige aandoeningen voor maag en makker, voor vader en opperhoofd, - een botsing, die hij zich pas bewust werd, nadat zij gestorven waren.

Deze zelfde psychologische feiten vormen ook het uitgangspunt ter verklaring van veel, wat ons onbegrijpelijk voorkomt in den doodenkultus en de riten ter eere der dooden, - riten, gelijk wij vroeger reeds opmerkten, altijd ten nauwste samenhangend met die der vruchtbaarheid. Zoowel zijn anti-sociale neigingen in het algemeen, als zijn vijandelijke gevoelens tegen menschen die hem dierbaar waren in 't bijzonder, projekteerde de primitief in zoogenaamde 'booze geesten' of kwelduivels. Daaróm waren het altijd geesten van pas voor korten tijd gestorven menschen, die zich in deze kwelduivels manifesteerden. De dood verleende hun macht, hun boosaardige lusten bot te vieren en den levenden het bestaan te vergallen [1].

In den nacht omzwermen de schimmen der dooden hun

1) Men zie over de psychologische interpretatie der 'kwade geesten' Sig. Freud 'Totem und Tabu' bl. 60 e.v. Het spreekt vanzelf dat ook de herinnering aan onvriendelijke uitingen en handelingen van de gestorvenen aan hun herschepping in kwelduivels debet is.

oude woonplaatsen, den slaap der levenden verontrustend. Allen zijn zij gevaarlijke wezens, tuk op bloed en machtig tot kwaad, - het gevaarlijkst zij, die vielen door de hand van een bloedverwant. Hen vooral moet men pogen te verzoenen door bezweringen en offers, wil hun gramschap geen onheil brengen over den stam.

De verschijning der dooden doet het bloed verstijven; zelfs de gedachte aan hen wekt huiverende angst. Toch draagt deze gedachte ook zachtere gevoelens mee omhoog; herinneringen, beladen met den geur der liefde, die dooden en levenden eens verbond.

Wanneer de tijd de smart van het verlies heeft verzacht, dan komt ook het schuldbewustzijn tot rust, dat de gedachte aan den gestorvene opwekte. De angst voor den 'boozen geest', waar hij in herschapen was, neemt af, het beeld van dien geest vervaagt zoo als een mensch verdwijnt in den nevel.

Dieper en dieper zinken de dooden in het niet-zijn weg; de heugenis van hun persoon wordt allengs uitgewischt, evenals de sporen van hun leven op aarde. Enkelen slechts, machtige opperhoofden, groote krijgers of wetgevers, laten een spoor na, dat door de eeuwen heen zichtbaar blijft. Aan hun gestalten worden de lotgevallen, beproevingen en heldendaden van vele andere menschen, ja van geheele volken vastgehecht. Wat de andere dooden aangaat, hun beeld versmelt tot de algemeene voorstelling der 'afgestorvenen': dat zijn de ontelbare geslachten wier voetstappen de aarde hebben gedrukt. Zoo veranderen de 'booze geesten' allengs in voorouders: zij worden niet langer gevreesd en gehaat, maar vereerd en aangeroepen om bijstand. Ergens, diep onder de aarde, voeren zij hun verborgen bestaan, dat den levenden op geheimzinnige wijze verbonden schijnt aan de krachten der vruchtbaarheid. Het lijkt, of zij het zijn, die in het getijde herrijzen, - of het hun goedgunstigheid is, die het aan de aarde toevertrouwde zaad honderdvoudig terugbrengt. Wie de dooden ziet in zijn droom, in witte gewaden gehuld en het gebaar makend van iets weg te schenken, beschouwe dit als een voorteeken van een goeden oogst. Immers van de dooden, zegt de dichter, komt het voedsel en komen overvloed en zaden.

Van alle geheimzinnige samenhangen, die de primitief tusschen de dingen aanneemt, is wel de meest geheimzinnige deze: het onverklaarbare, ondoorgrondelijke en toch als zoo waarachtig en vast gevoelde verband tusschen de afgestorvenen en de eeuwige teelkracht der aarde, zegevierend over dood en verstarring[1].

Men ziet, hoe vele verschillende draden van gevoel en gedachte allen naar ééne zelfde idee heen leiden: die van vergaan om verjongd te herrijzen, sterven om herboren te worden tot voller en rijker leven. Rondom deze idee hebben de voornaamste mythologische voorstellingen der primitieve landbouwvolken zich gegroepeerd. Zij was bestemd om eenmaal, verinnerlijkt en vergeestelijkt, te zamen met het geloof aan de intrinsieke kracht van het offer-sakrament, de dramatische kern te worden van den godsdienst.

Het doel van alle vruchtbaarheids-riten, (en van den daarmee in verband staanden doodenkultus) is: te bewerken, dat de telken jare wegstervende teelkracht der jaargeesten of natuurgodheden zich kan herstellen. Dat herstel, die hernieuwing was het doel van de orgiastische dansen en de bloedige menschenoffers der Oud-Mexicanen bij het jaarlijksche huwelijksfeest van den Zonnegod met de Moeder-van-de-Maïs, evenals der oud-grieksche rythen van Demeter, der germaansche zwaarddansen en der japansche Shinto-ceremoniën.

De primitief projekteert zijn sexueele aandriften in het natuurgebeuren, hij vereenzelvigt die aandriften met de kosmische vruchtbaarheid, Zooals het schuldbewustzijn tegen gestorvenen tot de schepping der ‘booze geesten’ voert zoo deze vereenzelviging tot die der phallische daemonen. In de wellustige en vraatzuchtige natuurgeesten, die geen matiging kennen en zich aan geen voorschriften of verboden storen, beeldt de mensch zijn eigen bandeloosheid, zijn teugellooze lusten af.

1) H.G. Wells verklaart in zijn ‘Outline of History’ dit verband rationalistisch aldus, dat in den oertijd in de nabijheid der graven door hen die ze groeven vaak graankorrels uitgestrooid werden, en daaruit bijzonder sterke halmen en groote aren ontsproten!

De phallische daemonen sterven niet met de kultuurfase, waarin zij ontstonden. Integendeel: zij planten zich voort en bevolken de wereld-der-verbeelding en die der werkelijkheid met een talrijk en luidruchtig kroost; hun nazaten zijn de saters der grieksche komedie en de rondtrekkende mimen der antieke wereld; van hen stammen de clowns van Shakespeare af, de narren van Molière en de grappenmakers der Comedia dell'arte; Gargantua, Pantagruel en Falstaff zijn wezens van hun geslacht. In hen allen klatert en borrelt nog iets omhoog van de oerkrachtige levenslust en de onbedwingbare vroolijkheid hunner goddelijke voorvaders. Vroolijk en zorgeloos zwerven zij door de wereld, schooierend en klaploopend, ontuchtige grappen vertoonend en liederlijke liedjes zingend, even onbewust van menschelijk verdriet en menschelijk schuldbesef als de schaterende waterval en de dansende zonnestraal dat zijn. Allen zijn zij monsters van lafheid en zelfzucht, tafelschuimers en drinkebroers; en toch gaan alle harten voor hen open, op menschen van elke soort en alle klassen oefenen zij onweerstaanbare aantrekkingskracht uit.

Dit komt, doordat met hun wezen sedert onheugelijke tijden de voorstelling verbonden werd van gouden graanschoven en purperen druiven, van zorgelooze blijheid en feestelijken overvloed, en eveneens die van onbeperkte sexueele vrijheid. In hen leeft iets voort van den menschder-instinkten, den vóórmaatschappelijken mensch, wiens driften door geen sociale staketsels ingeklemd werden en door geen ethische tralies gekooid. In hun schaamtelooze bandeloosheid voelt de maatschappelijke, de getemde mensch zich onbewust gewroken voor al wat hij zelf moet terugdringen, al wat hem zelf ontnomen werd in de duizenden jaren, verloopen sedert het geslachtelijk taboe der wilden de eerste grenspalen uitzette op sexueel gebied. Een ademtocht van het voor-menschelijke en boven-menschelijke, het kosmische, waait ons uit hen tegen: daarom zijn zij onaantastbaar; hun optreden valt buiten de moraal.

Onder de ontelbare daemaonen-der-vruchtbaarheid, die de verbeelding der primitieven schiep - elke streek, elk dorp bijkans had de zijne - was één boven alle anderen bestemd, om aan zijn naam en gestalte te binden de drift-totéénwording van menschen onderling en met het Al, die hen vervoert tot dronken razernij, maar ook omhoog heft tot gelukzalige extaze. Hij behoorde tot de goden die sterven om op te staan, uit verscheuring en ondergang heerlijk wedergeboren worden. Was hij oorspronkelijk een graandaemon, of wel een personifikatie van de zon, een andere gedaante van Osiris? Wij weten het niet, maar wij weten: aan de opstandingsriten hem ter eere gevierd, was niet de voorstelling verbonden van het brood dat de lichamen voedt, maar van den drank die de zielen bevleugelt, - den wijn, den trooster en verblijder, het 'bloed der liefde', dat, wanneer de oerwoestheid een weinig verzacht wordt, bij plengoffer en gemeenschapsmaal in de plaats komt van werkelijk bloed.

Evenals andere grieksche godheden, ontstond Bacchos-Dionysos uit het samengroeien van verschillende natuurgeesten, wier wezen bepaalde trekken van overeenkomst vertoonde, tot ééne godheid; - een proces, evenwijdig verloopend met de ontwikkeling, die een aantal grieksche stammen allengs tot grootere kultureele en politieke eenheid voerde.

In Thracië leeft de razende Dionysos op de begroeide hellingen van het gebergte. Als zijn stem door de wouden loeit, hooren de woeste Bacchanten den roep: zij komen, zij volgen den god in de wildernissen, zingend en dansend in heilige dronkenschap. De hellingen van den berg Citheron daveren van het gezang, dat de aarde nieuw doet ontbloeien. Alle levende schepsels trekt Dionysos' toovermacht aan; al wat kruipen of rennen of vliegen kan, komt, hem te eeren; de wildernis wordt vol vage gestalten en vol bewegend geluid.

In Eleusis draagt de god een ander aanschijn. Daar weet hij niets van wijn en dronkenschap: geen razende daemon is hij, die door de bergen jaagt, maar een klaar-oogig hemeling, den menschen welgezind. Zóó verheerlijken hem de vroegste homerische hymnen. Te samen met Demeter schonk hij den menschen de gaven van den landbouw en den ooftbouw,

leerde hun de druif kweeken, den wilden appel en perelaar veredelen. Het Haloa-feest is het feest zijner jaarlijksche paring met Demeter: hun verbintenis maakt al het levende vruchtbaar, de aarde, de dieren en den mensch. Met Osiris heeft Dionysos gemeen, een god te zijn der levenden en der dooden.

Ook in de landstreek van Thebe werd Dionysos vereerd. Zijn wezen daar had veel overeenkomst met dat van zijn thracischen naamgenoot. Evenals deze, leeft hij ver van de menschen in de eenzame natuur en beschikt hij over sterke magische krachten, maar zijn blik is zachter, zijn vervoeringen zijn minder wild. Te Thebe speelt de mythus zijner dubbele geboorte: de eerste uit zijn moeder Semele, de tweede uit zijn vader Zeus. Daar wordt de ritus gevierd, die zijn dood en herrijzenis voorstelt, een groep-initiatie uit het matriarchale tijdperk[1)].

Toen de aanrakingen tusschen de grieksche stammen veelvuldiger werden en de kultuurverschillen geringer, versmolten al deze uiteenloopende verbeeldingen tot de gestalte van den jongen god, die woestheid aan teederheid, diepzinnigheid aan uitgelatenheid paarde en die boven de andere goden met deze heerlijkste aller gaven begiftigd was: de menschen te verlossen uit veeenkeling en hun het gevoel van eenheid terug te geven, hen te voeren tot zelfvergetelheid, - het verlorene, rusteloos-smachtend gezochte geluk.

In den Dithyrambos, de voorstelling door middel van koordans en koorzang, van Dionysos' geboorte, van zijn lijden en dood en heerlijke opstanding, kreeg de oeroude ritus een dieper gloed, een meer innerlijke beteekenis dan hij ooit gehad had. Hij werd de uitbeelding eener hunkering, die zoo oud als de menschheid zelve en toch altijd weer anders van inhoud is, al naar den maatschappelijken bodem die haar voedt. En omdat de ritus, Dionysos ter eere, die oude hunkering naar éénwording treffender voorstelde en uitdrukte dan één andere dit deed, daarom nam de tragedie, het kunstwerk dat de éénwording der menschen met geestelijkaesthetische middelen tot stand wil brengen, juist uit hem en uit geen anderen haar oorsprong.

1) J. Harrison, Themis.

Met enkele woorden wezen wij er reeds op, hoe de overwoekering van het sexueele element in de vruchtbaarheidsen initiatie-riten het grootste gevaar is, dat de wording der dramatische kunst uit het sakrale ritueel bedreigt. Dit gevaar kan enkel overwonnen worden door een geestelijk louterings- en sublimatieproces, welks voornaamste hulpmiddelen godsdienst en philosophie zijn. Slechts de volken, die een dergelijk proces doormaken, vermogen - natuurlijk zoo zij ook dramatisch begaafd zijn - bepaalde elementen uit het sakrale ritueel af te zonderen, te verdiepen, te verinnerlijken en uit deze, in verbinding met nieuwe elementen, het dramatisch kunstwerk te scheppen. Aan de vruchtbaarheids-riten en den dooden-kultus moeten sappen worden toegevoegd uit nog andere domeinen van het menschelijk leven. Die riten zijn wèl geschikt, om het geraamte van het drama te vormen, zijn inwendige struktuur te bepalen, zij mengen daar doorheen een geheimzinnigen geur van oeroude dingen, van dingen van vóór het begin der tijden, echo's wekkend in alle gangen en grotten van het menschelijk onderbewustzijn; - zèlf dat drama worden kunnen zij echter niet. Daarvoor zijn de mythen van den stervenden god of jaargeest te stereotyp, te arm aan elementen van groei en ontwikkeling, van verandering en verrassing, van persoonlijk leven, - of zoo men wil van schoonen schijn. Zooals enkel de school der sociale en religieuze tucht de weligheid van het phallisch element in de vruchtbaarheidsriten besnoeien kan, zoo kunnen enkel historische ervaringen, menschelijke daden, menschelijke schuld en menschelijk leed in de mythen een rijker klank doen klinken: den klank van pathetische bewogenheid. En zoo kan ten slotte, enkel het opkomen van menschelijke persoonlijkheden, de apollische vreugde wekken, verbonden aan het voorstellen van het individueel-begrensde[1].

Gedurende de fasen der wildheid en barbaarschheid schiep de primitieve menschheid de voornaamste teekens, bestemd om de eeuwige verlangens en konflikten der men-

1) Vg. Nietzsche, die Geburt der Tragödie, bl. 22-23.

schenziel in den loop der tijden af te beelden. Zij schiep de groote motieven, die door alle eeuwen heen in ontelbare variaties zouden terugkeeren, en de algemeene typen die als dragers der fundamenteele aandriften zouden optreden. Zij schiep het symbool voor wat misschien het diepste, meest oorspronkelijke menschelijke konflikt is, het prototype van alle latere konflikten, persoonlijke en sociale: de opstand van den zoon tegen den vader, en het daarmee verbondene verlangen weer in te keeren tot de moeder, die de verpersoonlijkte bescherming en beveiliging is. Zij schiep de symbolen voor eenwording en verlossing uit verenkeling, voor het opgaan der individuen in het algemeene leven. Zij schiep die voor het levenswonder zelf, de eeuwige cyklus van dood en geboorte, voor den opkomst van het jonge, glanzende, leefkrachtige, uit het oude, verbruikte en vergane. Zij projekteerde haar eigen anti-sociale neigingen en boosaardige opwellingen in de booze geesten, haar sexueele driften en vraatzuchtige lusten in de phallische daemonen, haat eerbied en ontzag voor patriarchen en opperhoofden in de verheven godheden. In haar riten en sakrale spelen stelde zij op stijlvolle, symbolische wijze alle groote momenten vóór uit den levenscyklus van gemeenschap en eenling: geboorte en dood, oorlog en vrede, nederlaag en overwinning, misgewas en overvloed. Zij vond aesthetische middelen om handelingen van menschen en natuur-voorvallen af te beelden, om sterke en innige ontroeringen uit te drukken zoo, dat zij verschenen in den glans van iets onzegbaar heerlijks en verhevens, iets wat in de dagelijksche werkelijkheid niet bestond. Rythmische klanken en rythmische bewegingen, woorden, gebaren en standen herschiep zij tot toover-werktuigen, die te samen de *schoonheid* voortbrachten. Zij leerde, al deze verschillende middelen-van-uiting gekombineerd aan te wenden en door de samenwerking van een aantal individuen hun werkingen nog te verhoogen. Zij schiep in embryo de gestalten van den tragischen held, zich brijzelend tegen het noodlot (den stervenden god); - die van den slechtaard, uit duivelsche lust zijn medemenschen kwellend en pijnigend (de booze geesten); - die van den clown, den spotter, elke eigenschap en elk gebeuren oplossend in belachelijkheden; - die van den

ontuchtige, elke vrouw begeerend om zijn driften aan te voldoen en die van den vraatzuchtige, zijn ziel verpandend aan grofmaterieele geneugten (de phallische daemonen).

Waarlijk, - niet enkel op sociaal, geestelijk en technisch gebied, ook op dat der dramatische kunst heeft de menschheid in de vroege phasen van haar ontwikkeling zóó ontzaglijk veel bereikt en tot stand gebracht, dat alles wat latere geslachten daaraan hebben toe gevoegd, zich in omvang en beteekenis met het door de primitieven gevondene en volbrachte ternauwernood kan meten.

## Tweede hoofdstuk
## Vergelijking van eenige hoogtepunten van dramatische kultuur

## I. De grieksche tragedie en het japansche Nó-spel.

### 1.

**N**IET alle volken doorleven het heldentijdperk dat inzet met de hoogere fasen der barbaarschheid, - het het tijdperk van het ontstaan der heroïsche sage en van den schitterenden bloei der kunstige ambachten: metaalbewerking, weefkunst, pottebakkerskunst enz. Nog minder talrijk zijn de volken, uit die fase verder omhoog stijgend tot de levensvormen der civilisatie. Haar begin wordt gekenmerkt: technisch door de verdringing der steenen of bronzen wagens en werktuigen door ijzeren, den bouw van door steenen wallen beveiligde steden en de invoering van het letterschrift, ekonomisch door den groei der tegenstelling tusschen rijken en armen, sociaal door den ondergang van de op het geslachtsverband berustende organisatie en door de opkomst van den staat als een zelfstandige, schijnbaar boven de klassen staande macht.

De volken die, geholpen door gunstige omstandigheden, (behalve de ligging en de rijkdom aan natuurlijke voortbrengselen is vooral de zoogenaamde milieu-verandering een belangrijke faktor der ontwikkeling)[1] de fase der beschaving bereiken, munten niet noodzakelijk alle op dezelfde punten uit. Verschillen in aard en aanleg - een gevolg van uiteenloopende levensvoorwaarden gedurende vele eeuwenleiden tot eigendommelijke nationale kulturen, zooals het voorbeeld van Indiërs, Egyptenaren, Grieken en Romeinen in de antieke wereld; dat van Germanen, Romanen en Slaven in de nieuwe, bewijst.

De verschillen in aanleg onder de volken openbaren zich natuurlijk ook op het gebied der dramatische begaafdheid. Slechts betrekkelijk weinige onder hen die zich tot de fase der beschaving omhoog werkten, hebben den ritueelen vorm hunner archaïsche spelen weten te vullen met den stof van bloeiende verbeeldingen uit het heroïsche tijdperk en met behulp van symbolen en motieven, stammend uit

1) Zie over den invloed der milieu-verandering Müller-Lyer, die Phasen der Kultur.

den oertijd, de ontroeringen, problemen en konflikten van latere dagen dramatisch voorgesteld.

Kunnen wij Havemeyer gelooven, dan zijn enkel volken, die in vroege kultuurstadiën een rijk dramatisch-religieus ceremonieel bezitten, de begenadigden, wien deze transformatie gelukt. Hieruit echter zou volgen, dat niet in de eerste plaats de mate, waarin een volk de gave der nabootsing bezit, maar het vuur van den hartstocht, waarmee het in de dagen zijner kindsheid poogt de levensverschijnselen te begrijpen, en de stoutheid van den greep, waarmee zijn verbeelding den samenhang tusschen die verschijnselen tot stand brengt, het kriterium vormt zijner dramatische begaafdheid.

De strekking der maatschappelijke evolutie, van den oertijd tot op heden, heeft tot resultaat aldoor toenemende veronderscheiding van organen en funkties. In den loop van dit algemeene en onophoudelijke onderscheidings-proces verzelfstandigen, nog voor het begin der civilisatie, godsdienst, kunst en wetenschap zich tot afzonderlijke levensgebieden. De wereldlijke poëzie verbijzondert zich van de gewijde, om zich opnieuw in twee stroomen: lyriek en epiek, te verdeelen; de profane dans scheidt zich af van den ritueelen. De geneeskunde, de meetkunde, de sterrenkunde ontstaan als afzonderlijke wetenschappen. De philosophie maakt zich los van het gewone denken en poogt door stelselmatigen denkarbeid samenhang te brengen in de veelheid der verschijnselen.

Wanneer de differentiatie van godsdienst en kunst en die van de verschillende kunsten onderling tot een bepaald punt is gevorderd, vindt, - bij enkele volken slechts en weinige malen in den loop der geschiedenis, - onder den stuwenden invloed van de sociale en geestelijke krachten een nieuwe synthese plaats. De poëzie, de muziek, de dans, verrijkt met al den rijkdom van imaginatieve en gevoelselementen, die zij in den tijd van hun zelfstandig bestaan hebben verworven, vereenigen zich opnieuw en stellen zich in dienst van een religieus-ethisch-politiek ideaal. De vrucht hunner wedervereeniging in deze omstandigheden is het dramatisch kunstwerk.

Wij stellen ons voor, in dit hoofdstuk eerst na te gaan, met behulp van welke elementen en door de werking van welke sociale krachten een dergelijke synthese in den loop der geschiedenis met bijna 2000 jaar tusschenruimte tweemaal tot stand is gekomen, en wel bij twee van aard en aanleg in hooge mate verschillende volken, te weten de oude Grieken en de laat-middeneeuwsche Japanners. Daarna zullen wij in het christelijke mirakel-en mysteriespel der middeneeuwen een minder-volmaakte poging tot dramatische synthese beschouwen en onderzoeken, in welke opzichten deze met de beide eerst-genoemde overeenkwam, in welke zij el zich van onderscheidde. En ten slotte zullen wij nagaan, welke nieuwe sociale en geestelijke faktoren in het begin van den modernen tijd tot de opkomst van een nieuw type van dramatische kunst: het engelsche renaissance-drama, geleid hebben.

Eer uit de barbaarsche vruchtbaarheidsriten met hun huiveringwekkende excessen van sexueel orgiasme en bloedig-wreeden wellust het tragische kunstwerk geboren kan worden, welks voornaamste kenmerken schoone evenmaat, beheerschte ontroering en diepzinnige wijsheid zijn, moet een ingrijpend groei-en vernieuwingsproces plaats vinden. Dit proces is tweeledig: aan den eenen kant zuivering en verfijning, uitstooting van ruwe en lage elementen, sublimeeting van grofzinnelijke voorstellingen en gevoelens; aan den anderen assimilatie, opneming van nieuwe levenservaringen en levenskoncepties, opslorping van het willen en begeeren, dat in tijdperken van groote vernieuwing bruisend omhoog stroomt, van de sterke spanningen, de smartelijke konflikten en de zegevierende bewustwordingen der levensverwijding, waaraan dergelijke tijdperken bijzonder rijk plegen te zijn.

De evolutie der oude natuurgodsdiensten tot ‘hoogere’ vormen van godsdienst, dat is tot nieuwe, door de ekonomische en maatschappelijke ontwikkeling mogelijk en noodig gemaakte voorstellingen, is één met het proces, dat wij hier als zuivering en sublimeering omschreven. De nieuwe voorstellingen kunnen antropomorfisch zijn, dat wil zeggen de nieuwe goden kunnen gedacht worden als schoone, sterke,

dappere, hartstochtelijke menschen van een hooger type; zij kunnen ook anders zijn: meer abstrakt en vergeestelijkt, zoo slechts hun dienst geschikt is, den mensch in het bedwingen zijner oorspronkelijke bandeloosheid te steunen.

Toen de vereering der oude aardgeboren daemonen en godheden-der-vruchtbaarheid bij de Grieken, plaats maakte voor die der hemelsche Olympiërs, werden de phallische elementen voor het grootste deel uit de theogonie en het ritueel verwijderd. De wilde vervoeringen en orgiastische excessen der oude volksreligie waren onvereenigbaar met het ideaal van lichamelijke en geestelij ke harmonie, dat den helleenschen geest voorzweefde. Dat ideaal eischte geen ascetische onderdrukking van zinnelijke aandriften, maar wel eischte het hun matiging en uiting in schoone, beheerschte vormen.

Bij de wording van het japansche drama viel de funktie, het archaïsch ritueel van lagere bestanddeelen te zuiveren, toe aan het boeddhisme.

Het boeddhisme, dat niet als het helleensche heidendom de volmaakte harmonie tusschen geest en zinnen, maar de overwinning op alle zinnelijke neigingen en begeerten tot zedelijk ideaal proklameerde, moest op het japansche drama een stempel van wereldverachting en wereldverzaking drukken, die aan de grieksche tragedie vreemd was.

In het tijdperk, waarin de maatschappelijke organisatie op grondslag van het geslachtsverband allengs uiteen valt en op haar bouwvallen de staat verrijst, maken, voor de eerste maal in de ontwikkeling der menschheid, stoutmoedige en eerzuchtige eenlingen zich los uit het sociale verband, om als eenzame zuilen boven de massa's uit te rijzen. Bewondering voor hun vermetelheid en ontzag voor hun daden prenten hun gestalten diep in de verbeelding hunner tijdgenooten. Ook na hun dood blijft de herinnering aan hun wezen voortleven; in sommige gevallen versmelt die herinnering met de voorstelling van den een of anderen vegetatie-geest tot de figuur van den halfgod of ‘heros’[1)].

1) Een heros is hetzij een menschelijk wezen, op wien de funkties van een jaargeest overdragen werden, hetzij een natuurgeest, in wien een menschelijke persoonlijkheid werd gekristalliseerd. In den heros vloeien niet enkel individueele en kollektieve elementen samen, maar ook natuur en maatschappij. (J. Harrison, Themis.)

In de sakrale riten, den heros ter eere gevierd, worden de voornaamste gebeurtenissen van zijn leven, zooals de mythos deze verbeeldt, voorgesteld. Op hun beurt symboliseeren die gebeurtenissen belangrijke voorvallen in het leven der gemeenschap waartoe hij behoorde en groote wisselingen in haar lot. De held neemt de gestalte en de attributen van den jaargeest over; de oude vegetatie-mythe levert den vorm in welken het verhaal van zijn geboorte, zijn daden, zijn ondergang en zijn herrijzenis gegoten wordt [1].

De meest treffende gebeurtenissen, die den loop van het aaneengroeiingsproces tusschen verschillende stammen begeleiden, stelt de sage als daden van uitverkoren eenlingen voor, kruisingen tusschen menschen en goden. Somtijds zijn het leden van den stam, die als dragers der nieuwe behoeften en aspiraties optreden; vaker echter vreemden, van buiten gekomeaen die, oude zeden en halfvermolmde instellingen ten val brengend, een nieuw levenstijdperk inluiden.[2] Zoo wordt de persoon dier groote vreemdelingen het symbool van de talrijke invloeden en krachten, in het geslachtsverband binnendringend, die daarin als kiemen van ontbinding werken.

1) In ‘Themis’ van J. Harrison zijn een aantal afbeeldingen afgedrukt van archaïsch-griekschereliefs, die zoogenaamde grafmaaltijden voorstellen. Op die afbeeldingen ziet men den doode, genietend van den spijs en drank, die zijn verwanten hem offeren, omringd van onsterfelijkheids-symbolen, als de boom-met-den-slang, de granaatappel enz. Zulke dooden hebben de funkties van een jaargeest overgenomen: zij zijn heroën geworden en daarmee onsterfelijk. Enkele voorstellingen echter toonen ons nog iets anders als de wijze, waarop de kultus van lokale natuurgeesten met die van lokale ‘helden’ samensmelt, en wel het ‘ontvangen’, het in zich opnemen door dergelijke heroën-daemonen, van den ‘algemeenen’ natuurdaemon, den wijngod Dionysos. Dit verklaart, hoe de dichter Cleisthenes de tragische koren van den held Adrastos afnemen en ze op Dionysos, als dezen toekomend, overdragen kon.
2) Het prototype van een dergelijiken heros bij de archaïsche Grieken is Theseus. Hij is het, die de verschillende attische stammen tot één gemeenschap vereenigt en de dienst der vele lokale godheden door dien van Pallas Athene vervangt. Hij vormt ‘den overgang tusschen de groep en het individu, de eene funktie vervullende jaargeest en het persoonlijk opperhoofd der sage.’

Het beeld van het heroïsche tijdperk der grieksche stammen is voor alle latere geslachten bewaard gebleven: uit de homerische heldendichten straalt het ons tegen in al zijn warme natuurlijkheid en sterke, mannelijke pracht. Na het beleg van Troje ging die pracht ten onder; een tijdperk van voortdurende volksverschuivingen en omzwervingen brak aan - de 'donkere eeuwen' noemt Gilbert Murray het - waar wij weinig of niets van weten. Door invallers uit het noorden van huis en haard verdreven, moesten de Pelasgen hun stamgoden en de graven hunner voorvaderen, waar hun riten en ceremoniën ten nauwste mee samenhingen, in den steek laten, om na lange zwerftochten neer te strijken in vreemde landen, door vijandelijke menschen en wraakgierige geesten onophoudelijk bedreigd. Veiligheid was enkel te vinden achter de wallen der veste; geen wonder, dat de sage haar beeldend en smukkend werk aan de gestalten der 'stedebouwers' verrichtte: ook zij werden als heroën vereerd.

In die 'donkere eeuwen' ging de schoone barbaarsche kultuur van het Trojaansche tijdvak grootendeels verloren. Zooals een schip door de golven, zoo werden de mythen uiteengeslagen; het wrakhout hunner fragmenten dreef los in de verbeelding der menschen.

Rondtrekkende zangers droegen die fragmenten voor aan de hoven der vorsten en edelen, brachten ze over van geslacht op geslacht, ze allengs tot een nieuw verband samenvoegend. In dien tijd van ontwrichting en verwildering, toen de mensch geen haard en geen goden had, werd het epos geboren. Uit de onuitputtelijk rijke stof der sage vormden zich de twee groote homerische cyclussen, wier schoonheid, gedragen door de absolute kracht eener verbeelding, die ook de meest alledaagsche en nietige dingen doordrong en in gloed zette, in latere tijden nooit geëvenaard zou worden.

In den loop der eeuwen werd uit den chaos nieuwe orde geboren, een kultuur kwam op, die de kiemen eener hoogere, dan de menschheid nog ooit bereikt had, bevatte. De mythologische voorstellingen van het trojaansche tijdvak pasten niet meer bij die kultuur, evenmin als zijn staatkundige instellingen, zeden en gebruiken. Het geloof aan de schoone,

blijde en majestueuze antropomorfische goden, die een vroeger geslacht geschapen had, ontzonk den mensch, zooals aan dat vroegere het geloof in de natuurgodheden was ontzonken. Het zinnelijk-harmonisch levensideaal, in de olympische goden verpersoonlijkt, verbleekte; de gebrekkigheid der zedelijke idealen die zij belichaamden werd allengs beseft. In het hart der rhapsoden stierf de eerbied, die hun voorgangers voor Zeus en Hera, Apollo en Athene gekoesterd hadden; in plaats daarvan kwamen kritische twijfel, spotzucht en ironie. Goede kenners der homerische poëzie wijzen enkele passages in de Ilias aan, waarin die kritiek en ironie tot uiting komen [1]. De goden werden gedegradeerd tot 'objets-d'art', tot kunstvoorwerpen, wier daden materiaal voor den verteller leverden en stof voor vermaak [2].

In denzelfden tijd dat in Ionië, haar bakermat, de epische poëzie aldus verviel, kwam in een ander deel van Griekenland, dat langen tijd voor achterlijk op het gebied der kultuur had gegolden, in Attika, de tragedie tot ontwikkeling.

Haar oorsprong is, zooals die van haast alle nieuwe groote schoonheidsmanifestaties, door geheimzinnigheid omsluierd. De uiterlijk waarneembare stadiën van haar ontwikkeling schijnen de volgende geweest te zijn.

Toen de cyclus van het natuurleven buiten de religieuze sfeer werd gedrongen, bleven enkele 'mysteriën' bestaan, oude vruchtbaarheidsriten, gevierd ter eere van Dionysos en Demeter, die beide vruchtbaarheids-daemonen in nieuwe gedaante waren. In den dienst van deze godheden trilde de warmte van het oorspronkelijk eenheidsgevoel nog na; de bloedstroom van tallooze levende schepselen doorstroomde hun gestalten.

De riten, Dionysos ter eere, op verschillende plaatsen in Attika gevierd, stelden de geboorte van den god, zijn lijden, zijn wreeden dood en heerlijke herrijzenis voor. In zijn vervoering *aanschouwde* het koor niet enkel den god, maar het *werd* dien; het danste de verschillende fasen van diens leven

1) Zie verschillende voorbeelden bij G. Murray 'Rise of the greek epic'; ook Beloch, Griechische Geschichte I, bl. 310, over de parodieën in de Odyssea.
2) J. Harrison, Themis.

uit. Zijn visioen, de vrucht eener vastberaden verbeelding, was de kiem waaruit de tragedie, dat verheven kunstwerk, voortkomen zou.

Allengs veranderden deze riten van karakter; zij namen ook andere sagen in zich op, die het leven en den dood van andere heroën of godheden voorstelden; tevens werd de inhoud der liederen algemeener en rijker aan afwisseling.

Met deze innerlijke verrijking ging samen een belangrijke verandering van den vorm, waar de naam van den dichter Thespis aan verbonden gebleven is. Volgens de overlevering was hij het, die de koorgezangen van den dithyrambos het eerst afwisselde met solo-voordrachten. Die voordrachten droegen van den begin af aan een dramatisch karakter, d.w.z. de reivoerder die ze sprak, verhaalde niet over Dionysos of een anderen god of held, maar hij trad als die god of held op. Een dergelijke verpersoonlijking lag geheel in de lijn der dionysische mysteriën, immers de eenwording der vereerders van den god met dezen zelf was de kern daarvan.

De verzelfstandiging van den reivoerder tot een dramatische persoonlijkheid leidde tot het ontstaan van den dialoog, die zoowel tusschen hem en het koor werd gevoerd als tusschen hem en den nieuwen reivoerder, wiens aanvankelijk vaagomlijnde, half onpersoonlijke gestalte op den duur tot de volledig-gekarakteriseerde persoonlijkheid van een tweeden akteur moest uitgroeien. De invoering van dien tweeden akteur - zij wordt aan Aeschylos toegeschreven - en later van nog een derden, waren noodzakelijke konsekwenties op den ingeslagen weg.

Nog eene verandering, eveneens aan den naam van Thespis verbonden, betrof de plaats der uitvoering. Volgens de overlevering was hij de eerste, die ‘zijn koor losmaakte van het altaar van den god en op wagens door het land voerde’. Deze verandering, die een volslagen breuk met de traditie beteekende, had zeer groote gevolgen voor het drama. Het plaatste dit buiten den eeredienst, en eenmaal buiten den eeredienst geplaatst, moest het op eigen innerlijke kracht steunen, het moest door zijn aesthetische, geestelijke en emotioneele waarde op de toeschouwers werken.

Welke faktoren stelden de dichters in staat, deze breuk met

het verleden, een breuk, die Solon ‘schandelijk en godslasterlijk’ noemde, te volbrengen?

Welke andere, als die hen ook in staat stelden, de zelfgekozen taak vervullend, de stof der sage te doordringen met een nieuw levensgevoel, even verschillend van dat der homerische barden als de middag van den morgen, de volwassen leeftijd van de jeugd verschillend is?

De verbeeldingen van een sedert eeuwen verzonken verleden doordrongen zij met hun levensgevoel en hun wijze-van-denken, met hun juichende zekerheid en hun huiverenden twijfel.

In de stof der sage drukten zij de konflikten uit van hún maatschappij en hún tijd, aan die stof maakten zij de botsing openbaar hunner eigen dagen; - konflikten tusschen oude en nieuwe levenskoncepties en levensvormen; botsingen tusschen de plichten door de oude zedewet geleerd, en die, welke uit nieuwe verhoudingen ontsprongen. De nevelachtige omtrekken der half-mystische helden herschiepen zij tot menschelijke gestalten, vol individueel leven en toch algemeen genoeg, om op te treden als dragers van typisch-men-schelijke onroeringen, te lijden door typisch-menschelijke smarten en ten val te komen door typisch-menschelijken overmoed.

Nogmaals vragen wij: welke faktoren gaven hun de kracht tot dit hermunten der oude heilige waarden, dit versmeden van het oude goud-der-verbeelding tot een nieuwen heerlijken kroon?

Om die vraag te beantwoorden is het noodig, in groote trekken de sociale en politieke ontwikkeling van Griekenland in het tijdvak, voorafgaande aan dat van de opkomst der tragedie, na te gaan. [1)]

In den loop der VIe eeuw had, althans in de verst-ont-wikkelde streken van Griekenland, de ekonomische evolutie van produktenhuishouding tot geldhuishouding zich voltrokken. Waren eertijds landbouw en veeteelt schier de eenige

1) De hier volgende voorstelling van deze ontwikkeling is in hoofdzaak ontleend aan E. Meyer, Geschichte des Altertums, Bd. III.

bronnen van bestaan geweest, thans kregen ook handel en bedrijf - vooral de overzeesche handel - groote beteekenis. De warenproduktie werd zooal niet de algemeene, dan toch de overheerschende wijze van voortbrenging. De veranderingen in de ekonomische verhoudingen voerden tot klasse-worstelingen, die met de vestiging van een nieuw politiek stelsel eindigden. De adel verloor het grootste deel van zijn macht; in sommige van de grieksche staatjes werd hij zoo goed als vernietigd; in andere - waaronder Athene - deed hij afstand van zijn voorrechten en smolt met den hoogeren middenstand samen. In de voornaamste steden vormde zich een nieuw patriciaat, welks ekonomische macht niet meer op het bezit van den grond, maar op dat van schepen, werkplaatsen en slaven berustte. Zijn tegenpool vormde de nieuwe klasse der bezitlooze vrijen; ambachtslieden, daglooners, handlangers, roeiers enz.

Met de ontwikkeling der produktiewijze veranderden de zeden en gebruiken. De oude boersche eenvoud verdween, de materieele levenseischen werden hooger, tevens namen de middelen te hunner bevrediging toe. Talent en vindingrijkheid stelden zich in dienst van het hebzuchtig begeeren; verscherpte wedijver werkte als prikkel op de energie. De kunsten en ambachten, - wier technische grondslag vrijwel onveranderd bleef, - ontwikkelden zich in de richting van aesthetische verfijning. De toenemende ingewikkeldheid van het maatschappelijk raderwerk, zoowel als de demokratiseering van den staatsvorm, maakten, dat de mondelinge overlevering van die kundigheden, met behulp waarvan het individu gemakkelijk zijn weg had kunnen vinden in de eenvoudige, doorzichtige levensverhoudingen van voorheen, niet langer voldoende was. De staat richtte scholen op, waar ‘schrijfmeesters’ onderricht gaven in verschillende vakken, zooals lezen, schrijven, meetkunde, muziek en de kennis der homerische gedichten.

In onverbrekelijken samenhang groeiden materiëele en geestelijke krachten. Hoezeer droeg, om een voorbeeld te noemen, de ontwikkeling der zeevaart tot de verruiming van het wereldbeeld bij! Verder en verder waagden koene zeelieden zich in onbekende zeeën, tot eindelijk na vele ver-

geefsche pogingen, de wateren van den Atlantischen Oceaan werden bereikt. Telkens kwamen nieuwe, vreemde stammen en naties binnen den gezichtskring van het grieksche volk. Sommigen van dezen waren wreede, onwetende wilden; anderen weer bezaten een oude, in eeuwenlangen arbeid gepuurde en verfijnde kultuur.

Grootsch was het leven in die dagen, toen voor de eerste maal een klein, nietig onderdeel der menschheid opsteeg tot den trap der vroeg-burgerlijke beschaving. Een nieuwe kracht, het individualisme, verscheen op aarde. De eenling rukte zich los uit de banden der traditie en stond op tegen de voogdij der sociale groep. Voor het eerst waagden menschen als persoon te denken, te handelen tegen eeuwenoude geboden en voorschriften in. Voor het eerst leerden vele geesten het leed kennen van den vruchtbaren twijfel. De wijsgeer, de arts, de wiskundige, de staatsman: zij allen aanvaardden niet langer op gezag, maar poogden zelf een wereldbeeld op te bouwen. In de innerlijke worsteling om een overtuiging vormden zich de persoonlijkheden. Maar, zooals iedere groei doet, zoo bracht ook deze veel innerlijke strijd en verscheuring.

Haat schroeide, waar eens makkerliefde verwarmd had: nijd deed zielen ineenkrimpen van pijn om den voorspoed van anderen; begeerlijkheid dreef met haar geesel de kreunende scharen voort. Enkele bevoorrechten kwamen tot rijkdom en macht, tot een volheid van levensgenot als nimmer te voren; de groote meerderheid echter verloor meer dan zij won: rust, tevredenheid, levens-zekerheid gingen voor haar verloren. Het smachten naar geluk keerde zich naar het verleden, dichters bezongen het gouden tijdperk van onschuld en zachte zeden, toen de sociale Organisatie alle stamgenooten in de plooien van haar mantel gekoesterd had. Ook zij die bleven gelooven dat het geluk in de toekomst lag, voelden het hunkerende verlangen opkomen, dat nimmer meer zou vergaan, verlangen naar verlossing uit nood en armoe, uit onzekerheid en onveiligheid, uit geestelijke en sociale vereenzaming.

Dezelfde oorzaken, die den dapperen twijfel, het scepticisme en het rationalisme geboren deden worden, voerden ook tot de herleving der mystiek.

Nieuwe sekten ontstonden, nieuwe gemeenschappen kwamen op. Duizenden stroomden naar de Eleusische mysteriën, aangetrokken door het uitzicht dat de inwijding hun gaf op een leven na den dood, dat hun de smarten en teleurstellingen van het aardsche leven zou vergoeden.

Door het geheele land verrezen nieuwe tempels en altaren; de invloed der priesterklasse nam toe; velen, die niet wisten hoe te handelen, stroomden naar de orakels om voorlichting. Ook de poëzie sloeg nieuwe banen in; het epos met zijn rijken eenvoud en zijn warme natuurlijkheid lag voor goed afgesloten; lyriek en muziek schenen aangewezen, om het verfijnde en samengestelde gevoelsleven van het opkomende geslacht te vertolken.

In het begin der Ve eeuw werd het tempo der ekonomische, sociale en politieke ontwikkeling van Griekenland plotseling zeer versneld door gebeurtenissen, die het volksbewustzijn steil omhoog voerden en den levenshorizon ontzaglijk verwijdden. Die gebeurtenissen waren de perzische oorlogen. Landsliefde en vrijheidsliefde, tot één stroom vereenigd, drongen onstuimig vooruit: een demokratisch-individualistisch levens-ideaal kwam op, dat zich zijn tegenstelling tot het star-hiërarchische beginsel der oostersche kultuur helder bewust was. Niet de grondbezittende adel was de drager van dit nieuwe ideaal. In de staatjes waar hij nog macht had, zooals Thessalië en Thebe, bleef het patriottisme een zwakke nevenstrooming. De oude konservatieve klasse was bereid, den perzischen koningen alles toe te staan wat deze eischten: aarde en water ten teeken van onderworpenheid en de betaling eener jaarlijksche schatting. Wat kon het die klasse schelen, of Griekenland afstand zou moeten doen van het voeren eener eigen wereldpolitiek? Zoo slechts haar goden en heiligdommen gespaard, haar bezittingen haar gelaten werden, was zij bereid de perzische heerschappij te aanvaarden.

De jonge, energieke en zelfbewuste Atheensche bourgeoisie echter dacht anders en ruimer; niet door kleine en persoonlijke belangen liet zij zich leiden: het algemeene klassebelang inspireerde haar daden, de behoeften niet van het oogenblik, maar van de toekomst gaven voor haar den doorslag.

Athene, dat de verdediging tegen het machtige perzische rijk organiseerde, wist in de andere grieksche staten iets op te wekken van zijn eigen heroïschen wil. Een oogenblik ging het partikularisme in den stroom van het algemeen nationale bewustzijn onder; van alle offers, ter wille van het vaderland gebracht, was dit offer misschien het grootste. In den slag van Marathon (490) werd de eerste ronde tusschen absolutisme en burgerlijke vrijheid ten gunste van deze laatste beslist; ruim tien jaar later vonden de vermaarde krijgsbedrijven plaats, die de definitieve overwinning van Europa over Azië, van den handels- en bedrijfsstaat over het agrarische staatswezen, het burgerlijk-demokratisch individualisme over de theokratische autokratie verzekerden. Met korte tusschenpoozen volgden de roemrijke verdediging der Thermopylae, de vernietiging van de perzische vloot bij Salamis en de groote overwinningen van Plataeae en Mykale, die aan de militaire macht van het perzische rijk onherstelbare slagen toebrachten, elkaar op. Niet enkel aan betere bewapening en doeltreffender militaire organisatie dankten de Grieken hun zegepraal: ook de grooter geest van initiatief en het hooger karakter der krijgstucht aan grieksche zijde - een tucht niet van sidderende slaven, maar van vrije burgers, die beseften wat de inzet der worsteling was, - hadden daaraan een belangrijk aandeel.

Door de grieksche overwinningen werd het perzische rijk op de tweede plaats gedrongen; in enkele jaren tijds was Griekenland een wereldmacht geworden, een beslissende faktor in de wereldpolitiek. En dit weer had tot gevolg niet enkel dat de vroegere lijn der ekonomische ontwikkeling van nu af aan met veel grooter snelheid doorgetrokken werd, maar ook, dat bij die ontwikkeling nieuwe faktoren in 't spel kwamen, die wij met één woord kunnen kenschetsen als imperialistische. Het stichten van steeds meerdere volksplantingen en de vergrooting van het afzetgebied voor industrieele produkten werden werkelijke levensbelangen voor den griekschen staat. De attische landbouw, niet langer bij machte te konkurreeren tegen de uit het buitenland aangevoerde granen, ging snel achteruit; het boerenbedrijf verviel en met dit verval ging samen een groote trek der

plattelandsbevolking naar de steden. Daar, in de steden, lokten de genietingen eener rijkbloeiende, alzijdige kultuur, daar had, wie schrander en vindingrijk was en door de fortuin werd begunstigd, kans om van eenvoudig marskramer of ambachtsman op te klimmen tot fabrikant, koopman of reeder. Meer en meer werd het kapitaal de macht bij uitnemendheid, die het maatschappelijk leven beheerschte. In de plaats van het voorvaderlijk ambacht, door den baas met een paar knechts uitgeoefend, kwam de groote onderneming, die met behulp van talrijke slaven gedreven werd. Velen van hen waren krijgsgevangenen uit de perzische oorlogen, anderen gekocht in Klein-Azië, Syrië, Thracië of Illyrië, overal waar slechts goedkoop menschenmateriaal te vinden was. Het grootbedrijf werkte op voorraad voor de buitenlandsche markt; vooral de aardewerkfabrikage koncentreerde een groot aantal onvrije arbeiders. Ook vrijen werkten in de kapitalistische ondernemingen; gewoonlijk verrichtten zij den fijneren, meer intelligentie of vakkennis vereischenden arbeid. In den beginne bestond het meerendeel van hen uit Atheensche burgers, maar toen de eischen van loon en behandeling die dezen stelden, hooger en hooger werden, poogden de kapitalisten hen door vrijgelaten slaven of vreemdelingen te vervangen. Ditzelfde vond plaats bij de handelsvloot; een roeier uit het grieksche bondsgebied stelde zich tevreden met de helft van de gage, die een Athener verlangde. In alle beroepen drong de slaven-arbeid dien van de vrijen terug; ook waar het handwerk zich in schijn nog handhaafde, was het feitelijk in de macht der groote ondernemers geraakt.

Verborgen onder de heerlijke schittering der helleensche kultuur, den glans der politieke macht, den luister der religieus-nationale feesten, voltrekt zich het tragisch proces van de toenemende pauperizeering der volksmassa's. De grondslag van hun bestaan wordt smaller en smaller. Wel slorpt de emigratie naar de kolonieën nog een poos lang een deel der overtollig geworden bevolking op, wel weet de staat door giften en toelagen de telkens dreigende sociale krisis telkens weer te bezweren, maar als de worm aan 't hart der bloem, zoo knaagt het doodelijk euvel der slavernij aan het hart der grieksche samenleving. En toen ten slotte, in de Macedoni-

sche oorlogen, de staat onder de slagen van een sterkere militaire macht bezweek, toen kwam ook de onherstelbare ekonomische ontbinding aan het licht, die de antieke wereld ten verderve zou voeren.

De mogelijkheid van overgang tot een hoogere produktievorm bestond niet voor die wereld; vandaar dat de idee eener nieuwe, betere maatschappelijke orde ook niet in de hoofden opkomen kon. Revolutionaire klassenstrijd was onmogelijk: de massa kon enkel pogen haar levenslot te verbeteren, door den staat en de kapitalisten tot koncessies te dwingen.

In het tijdvak, volgend op dat van de perzische oorlogen, staan in de voornaamste grieksche staten twee partijen tegenover elkaar: een konservatieve en een vooruitstrevend-radikale. De eerste omvat de groepen der bevolking, die nog min of meer in de oude ekonomische verhoudingen wortelen: grondbezitters, kleine renteniers en boeren; de andere omvat alle moderne klassen: de ondernemers in handel en bedrijf, de geschoolde arbeiders en een deel der stedelijke kleinburgers. Wanneer deze laatste partij de volledige demokratiseering van den staat bereikt heeft, wordt de worsteling voortgezet om de richting der buitenlandsche politiek. De voornaamste eisch der radikale partij is: verruimd afzetgebied voor menschen en waren. Zij kan niet anders dan imperialistisch zijn.

Gedurende de opkomst en den eersten bloei van het gemeenebest, hadden de eenlingen den staat gediend met al de kracht van hun sociaal idealisme. De volmaakte offervaardigheid van het individu, waar 't het welzijn van den staat betrof, had de roemrijke overwinningen van Marathon en Plataeae mogelijk gemaakt. Maar in de nieuwe verhoudingen uit die overwinningen geboren, kreeg een zelfzuchtige gezindheid weldra de overhand. De staat, voorheen bemind en geëerd als de diepste wortel, de algemeene grond van het bestaan aller burgers, werd door een steeds grooter aantal gelukzoekers als een voorwerp van uitbuiting beschouwd. De nationale lauwheid, in sommige gevallen zelfs de antinationale gezindheid der priesters, gedurende den oorlog vaak gebleken, was koren op den molen der kritische filosofie. En toen als gevolg van die gezindheid, de staatslieden er al vaker toe over gingen, de orakelspreuken naar hun eigen

inzicht en naar het politieke belang eischte uit te leggen, toen moesten twijfel en ongeloof wel al meerder mazen doorvreten in de webbe van het traditioneele denken. De lagere naturen juichten om een verandering, die hun een vrijbrief gaf tot het opvolgen hunner zelfzuchtige neigingen; in de hoogere ontstond de idee der zedelijke persoonlijkheid, wier eenige richtsnoer de stem van het geweten is. De verheffende spanningen van het nationale bewustzijn en het vreugdevolle besef van den groei der persoonlijkheid hadden tot onvermijdelijken tegenhanger den kwellenden tweestrijd, welke den mensch wacht, die zich losmaakt uit de voogdij van de groep en de banden der traditie verscheurt. Was de soevereiniteit der persoonlijkheid absoluut? En zoo niet, waar lagen dan haar grenzen? Gaf zij den eenling, die zich op haar beriep, het recht zelfs handelingen te begaan, die wet en zede als goddeloos verdoemden?

Het individualisme, dat zoowel een voortbrengsel van de waren-produceerende burgerlijke maatschappij als een faktor tot haar verdere ontwikkeling is, verscheen den griekschen geest als een licht, dat hem onweerstaanbaar aantrok, maar tevens als een afgrond, waar hij voor huiverde. De sociale gebondenheid van het individu aan de groep lag nog versch in de herinnering en de vaart op de wateren van het kritisch denken was een avontuur, niet minder vermetel en opwindend als de vaart, weg van de veilige kusten, over de ongeploegde velden der open zee. Binnen ongelooflijk korten duur - den leeftijd van enkele menschengeslachten - had een omkeer zich voltrokken in de maatschappelijke verhoudingen en in het innerlijke leven, grooter dan in vele eeuwen daarvóór. Juist het ongeëvenaard snelle tempo der verandering werkte in hooge mate stimuleerend op het denken en de verbeeldingskracht.

De drie groote grieksche tragische dichters hebben in hun dramatische scheppingen drie opeenvolgende fasen van den grooten maatschappelijken en geestelijken omkeer van hun tijd in beeld gebracht. In Aeschylos overheerschen nog traditie en gebondenheid. Zijn wereldbeeld is volkomen gaaf, zonder barsten of scheuren. Onwrikbaar staat hij in zijn geloof aan Zeus, den Alvader van goden en menschen, en

aan de door Zeus ingestelde wereld-orde. En boven Zeus, boven goden en menschen, troont de Moira, de eeuwige rechtvaardigheid, in wier wezen ook de noodzakelijkheid van het kwade, van schuld en boete, besloten ligt.

Sophokles belichaamt het historisch oogenblik van volmaakte harmonie tusschen de krachten van het verleden en die der toekomst, tusschen traditie en twijfel, starheid en ongedurigheid - en ook het hoogtepunt van de macht en den luister van den Atheenschen staat. Een voorgevoel van het dreigend verval doet hem telkens manen tot wijsheid en matiging en waarschuwen tegen den hoogmoed, die de goden tart. Gespiegeld door zijn geest, verliest de Oedipos-sage haar donkere verschrikking. Zij voert den menschen niet enkel voor oogen, hoe ijdel elk menschelijk streven is, het noodlot te dwingen, maar ook hoe zuivere gelatenheid elke smart tot bovenaardsche vreugde herschept [1)], - Euripides vertolkt de vernietiging der traditie en het snelle veldwinnen van twijfelzucht en individualisme. Onverschrokken tast hij het heiligste aan, zijn mededoogen gaat uit naar alle lijdenden: naar vrouwen, gevangenen en slaven. In zijn drama's wankelen de grondslagen der oude kultuur en bezwijken de traditioneele normen. De afstervende mythus, door Sophokles nog eenmaal tot bloeiend levend gewekt, bezwijkt onder Euripides' gewelddadige handen. Het dionysisch element der vervoering ontzonk hem, de apollische schoonheid van het epos vermocht hij niet te bereiken - wat anders bleef hem over, dan te werken met nieuwe middelen, middelen buiten de aesthetische sfeer liggend: redeneering en hartstocht. Zijn drama's zijn 'heet en koud tevens': de verrukking over het leven vervangt hij door wat Nietzsche 'de aardsche oplossing van den tragischen wanklank' noemt, - door den goeden afloop der verwikkelingen met behulp van den Deus ex machina.

De grieksche tragedie der Ve eeuw was de vrucht van eeuwenlang zoeken en beproeven, de uitkomst van een langdurig proces van zelfbevrijding uit de banden der ritueele

1) Vgl. Nietzsche, die Geburt der Tragödie, bl. 66 ev.

gebondenheid en tevens de vrucht der opslorping van talrijke nieuwe levens-elementen. De bestanddeelen van het dramatisch kunstwerk: de stof en zijn verdeeling, de stijl, de konventies, zij lagen alle als kostbare materialen gereed, geslepen en bewerkt door den arbeid van vele geslachten. De dichters behoefden geen gestalten en verwikkelingen te scheppen, noch willekeurig nieuwe vormen te bedenken. Hun taak was, de verschillende elementen van het drama tot een harmonisch geheel te versmelten, dit te doordringen met den geest van hun tijd en met het merk hunner persoonlijkheid te stempelen. De stof die hun ter beschikking stond, was oneindig rijk; immers behalve de nationale heldensage, die in het homerisch epos zijn definitieve voorstelling en afronding gevonden had, omvatte die stof heel het verdere gebied der mythologie. Echter slechts bij uitzondering betraden de dichters dit gebied, gelijk zij zich ook slechts een enkel maal waagden aan de dramatiseering van belangrijke gebeurtenissen uit de tijds-geschiedenis. De eenige proeve eener dergelijke dramatiseering, die tot ons kwam, is Aeschylos heerlijk overwinningsdrama ‘de Perzen’ - eenig ook hierin dat het, de nationale zegepraal vierend, tevens de overwonnenen eert. Door de handeling naar het mysterieuze Azië te verplaatsen, bevrijdde de dichter zijn stof van de aanraking der alledaagsche werkelijkheid en zuiverde hij haar van alle kleine bijkomstigheden. Het perspektief-van-afstand hielp hem de louterende en vereenvoudigende werking bereiken, die de tragedie in den regel bereikt door het perspektief-van-tijd.

Het feit dat de dichters hun onderwerp in haast alle gevallen aan de tragische lotgevallen van enkele beroemde geslachten der nationale sage ontleenden, dwong hen zich volkomen in den stof in te leven. Door het aanbrengen van kleine wijzigingen in de voorstelling der gebeurtenissen of het anders verdeelen van licht en schaduw, slaagden zij er in, aan het in groote trekken bekende thema telkens den schijn van iets nieuws te geven, zooals een landschap telkens anders verschijnt door wisselende belichting. Het publiek waarvoor zij werkten, hunkerde niet naar sensationeele verrassingen, niet naar de emotie die uit het onverwachte ontspringt. Dat

publiek was opgevoed tot het meer gezonde en tevens meer verfijnde aesthetisch genot, ontstaande uit het meeleven met wat allen gemeenzaam is. Geen grove of sensationeele middelen, geen illusionistische kunstgrepen waren noodig om de fantasie der toeschouwers in beweging te brengen en hun meegevoel op te wekken. Een toespeling, een fijne aanduiding, eenige half-omsluierde woorden riepen in de zielen de deining wakker, wier rythmische golfslag zich voortplantte door heel het onafzienbare amphitheater. De dichters putten vrijelijk uit een gesocialiseerden geestes-inhoud, hun verbeeldingen bewogen zich binnen de grenzen eener kultuur, die het gemeenschappelijk produkt en de gemeenschappelijke geestelijke rijkdom was der geheele natie. Deze omstandigheid, die het persoonlijke en willekeurige element in hun werk tot de kleinst-mogelijke afmetingen verminderde, maakte, dat de toeschouwers met de ontwikkeling en de ontknooping der handeling zoo warm en innig konden meeleven, als bij de voorstelling van dramatische werken, door de individueele verbeelding geschapen, nimmer het geval kan zijn.

In de stoffen, die de tragici aan de heroïsche sage ontleenden, trilde de woeste hartstochtelijkheid der barbaarsche tijden nog na. De stijl van het epos echter ademde een anderen, een meer hoofschen geest, de daarin voorkomende personen drukten hun gevoelens uit op waardige en edele wijze. De dramatische dichters namen die uitdrukkingswijze over: zoo kwamen in de plaats van de wilde uitgelatenheid en boersche grofheid der dionysische koorliederen de waardigheid en verhevenheid der tragische koren.

Voor den nieuwen inhoud lag de vorm gereed: de oude vruchtbaarheidsritus leverde het geraamte, dat de sage bekleedde met vleesch en bloed. Het eerste in de volgorde zijner onderdeelen was de verbeelding der worsteling tusschen twee aan elkaar tegenstrijdige krachten: zomer en winter, licht en duisternis, zoon en vader, leven en dood; - een worsteling welks oorspronkelijke beteekenis, zooals wij zagen, zich verliest in den schemer der eeuwen. Op de voorstelling van deze worsteling, de ‘agoon’, volgde die van het lijden en den dood van den heros of den god, die in den loop

der tijden de plaats van den ouden jaargeest had ingenomen. Somtijds werd deze 'in stukken gereten', zooals in de mythe geschiedde (Pentheus, Dionysos, Orpheus, Hippolytes), somtijds 'door het heilige gedood'. Dit deel van den ritus echter, de '*pathos*' genaamd, stelde de tragedie in den regel niet rechtstreeks voor; het werd door de konventioneele, dat is buiten de werkelijkheid staande, figuur van den bode verhaald. Op den *pathos* volgde de *threnos* of klaagzang, met zijn wonderlijke mengeling van tegenstrijdige emoties, - tegenstrijdigheden, wier oversprong wij hierboven hebben ontleed. Aan de twee laatste onderdeelen van den ritus, de herkenning van den verscheurden god of held en zijn heerlijke opstanding, (de epiphania) was een plotselinge omslag van radelooze droefheid tot uitbundige vreugde verbonden. De *epiphania* werd niet in de tragedie opgenomen, maar tot grondslag van een afzonderlijk, grotesk en blijeindend spel gemaakt, het saterspel dat de opvoering afsloot[1].

In het saterspel hernam het zinnelijk element zijn rechten; de drang naar vroolijkheid, naar scherts en spot, onderdrukt gedurende de voorstelling der tragedie, die enkel edele, verheven gevoelens opwekte, kon zich daarin vrijelijk uitvieren. De oude 'phallische' elementen, ofschoon uit de tragedie verwijderd, bleven een onderdeel van den dramatischen cyclus vormen.

Zoo beeldde het grieksche drama den geheelen mensch af; daarom kon het den geheelen mensch bevredigen; zoo leefde de oude ritus, die dit laatste eveneens gedaan had, in nieuwe vormen voort[2].

Even streng als aan de stof der sage, hielden de dichters aan het kader van den ritus vast. Het feit, dat hun verbeelding ook wat den vorm betrof aan vaste grenzen gebonden was, bleek voor hen geen belemmering, maar een steun. Het is in dit opzicht kenschetsend, dat juist Euripides, die de

1) Men weet, dat deze uit vier deelen: drie tragedies en een saterspel bestond.
2) Prof. G. Murray, die in het uitstekende boek van J. Harrison 'Themis' het hoofdstuk schreef over de ritueele vormen der grieksche tragedie, geeft daarin een aantal voorbeelden van de wijze, waarop de oude ritueele vormen in den bouw der tragedie verwerkt zijn. (bl 345-57).

stof der sage het meest doordrong van den nieuwen geest van individualisme en twijfel, het sterkst de behoefte heeft gevoeld, den overgeleverden vorm te handhaven. Dat wat Aeschylos intuïtief en spontaan had gedaan, deed hij verstandelijk en met bewust-aesthetische oogmerken.

Om de gebeurtenissen voor te stellen en de daaraan verbonden spanningen uit te drukken, beschikte de grieksche tragedie over een aantal 'konventies', te weten de proloog, het koor, de figuur van den bode en de 'Deus ex machina', dat is de verschijning van een god, die de ontknooping bracht. Het gebruik van deze konventies plaatste het drama in een bijzondere sfeer en beveiligde het tegen elke aanranding door de ongepuurde werkelijkheid. In het koor, de schoonste en eigenaardigste van alle konventies, kwam het duidelijkst de oorsprong der tragedie aan het licht uit dooden-riten, een god of held ter eere gevierd. De klaagzang over een doode welt echter noodzakelijk op uit een gemoedsgesteldheid van lyrisch beklag, van ijdel smachten en treuren. Iets van die gemoedsgesteldheid ging over in het koor. Door woorden, mimiek en gebaren drukte het de aandoeningen en gedachten uit, die de handeling in de toeschouwers opwekte, aandoeningen en gedachten, die onmogelijk den handelenden zelf in den mond gelegd konden worden en die toch gezegd moesten worden, wilde het schoonste en diepzinnigste, wat niet enkel den dichter maar ook de toeschouwers bewoog, uitgesproken kunnen worden. Zoo was het koor de schakel die spelers en publiek verbond.

Maar dit was zijn eenige, misschien zelfs zijn voornaamste funktie niet. Het koor bracht ook de verbinding tot stand, waarlangs het bijzondere gebeuren in den stroom van het algemeene. en kosmische, het tijdelijke in het eeuwige overging.

In de wereld van het bijzondere, dat is van tijd en plaats, waarin de tragedie speelt, doet het koor telkens een andere wereld verschijnen: die van het onstoffelijke, tijdelooze en universeele. Zijn tegenwoordigheid drukt een bepaalden stempel op de geheele wijze-van-voorstelling, de uitbeelding der personen en den dialoog; zij verhindert nabootsing van de uiterlijkheden des levens, jacht op realistische effek-

ten. Zoo tilt die tegenwoordigheid de tragedie omhoog tot de hoogte-des-levens, waar alleen het onzichtbare benaderd en het essentiëele uitgedrukt kan worden. Vandaar, dat het koor in den regel uit wezens bestaat, die meer de hoogere, onstoffelijke dan de lagere, wereldsche werkelijkheid inkarneeren: uit natuurgeesten en bacchanten, half bovenzinnelijke, bovennatuurlijke wezens, of wel uit vrouwen, maagden, grijsaards, gevangenen, uit dezulken, wier smachten hen voert tot aan de uiterste grenzen van het aardsche, arm als zij zijn aan natuurlijke, aktieve levenskracht. Zij zijn de medelijdenden en wijzen, die de waarheid verkondigen 'van uit het hart der wereld'. (Nietzsche).

Het gebruik van het koor stelde de grieksche tragedie in staat om ook de meest gruwelijke, schokkende, afgrijselijke dingen uit te beelden, zonder ooit het schoonheidsgevoel te kwetsen of de waarheid te kort te doen. Niets werd den toeschouwers bespaard van het vreeselijke lijden, waartoe het noodlot, het samengaan van zijn eigen hartstochten en begeerten met vijandelijke omstandigheden den mensch verdoemt; niets verzacht van den gruwel, die overmoed, haat en wraakzucht over schuldigen en onschuldigen brengen. Maar boven de wereld van vader- en moedermoord, van echtgenooten- en broedermoord, van krijschende wanhoop en stomme vertwijfeling welfde zich altijd een andere wereld, eene waarin een licht alle donkerte doorglansde en alle bitterheid tot berusting verstraalde. Tot die wereld van lichte herinnering en ontijdelijke schoonheid wiekte het koor telkens omhoog, de zielen der toeschouwers medevoerend, in hen de ondragelijke spanning oplossend en het afgrijzen verzachtend, door de voorstelling van het tragische gebeuren opgewekt[1].

De arbeid van vele geslachten schiep de grieksche kultuur, aan wier stengel de edele bloem der tragedie zou ontluiken. Het volk, de priesters en de zangers hadden te samen het werktuig der taal geslepen, haar beeldend vermogen, haar poëtische wendingen en vergelijkingen, haar fijnheden en haren luister voortgebracht. De vers-maten envers-rythmen; de danspassen en dansgebaren, de toonsoorten, die elk een

1) Zie over het koor in de Grieksche tragedie: Nietzsche, die Geburt der Tragödie; G. Murray, Euripides and his age

eigen karakter droegen: vroolijk of treurig, smachtend of berustend, statig of hartstochtelijk; de muziek-instrumenten en de maskers en, ten slotte, de architektuur, die zoowel de scheiding tusschen spelers en toeschouwers als de, beide omsluitende, hoogere eenheid aanschouwelijk maakte, - het was alles het werk der gemeenschap geweest. De tijden voor de komst der groote dramatische dichters waren vervuld. En toen de tijden vervuld waren kwamen zij. Zij voelden zich niet beklemd of belemmerd door de hun opgelegde stof- en vormbeperking. In de oeroude mythen, door de heroische sage vervormd en verkernd, legden zij de edele bewogenheid, de verdiepte wijsheid en de tragische bewustheid van een groot geslicht, het eerste dat de grootheid van den mensch mat en zijn eenzaamheid peilde. Voor wat den vorm aangaat, vond op hen de mannelijke uitspraak haar volle toepassing, dat 'te slagen in werk, gedaan onder bepaalde, ernstig-on-wrikbare wetten, voor den sterke het hoogste ideaal van slagen is.'[1)] De schoonheid der oude, sociale zoowel als natuurlijke, gebondenheid en die der nieuwe persoonlijke bewustwording, dat is de schoonheid van het verleden en van de toekomst der menschheid, versmolten zij tot rijke en edele harmonie.

In de negende maand van het attische jaar, tusschen 20 en 30 Maart van onzen kalender, werd te Athene het jaarlijksche feest der 'groote Dionysiën', het luisterrijkste van alle nationaalreligieuze plechtigheden, gevierd. In dat feest immers was de oeroude kultus van den geest der vegetatie, die de gewassen bevrijdde van den winterboei, vereenigd met de vereering van den wijngod, de menschenharten verlossend van de beklemming der eenzaamheid.

Wanneer de Dionysiën naderden, stroomden uit alle streken van Griekenland scharen feestgangers naar Athene; zelfs uit de grieksche koloniën kwamen velen; de bevriende staten stuurden gezanten, bij wier ontvangst niets verzuimd werd wat den indruk der onvergelijkelijke grootheid en

1) Henry James, aangehaald bij Brander Mattheus 'A study of the Drama', bl. 177.

macht van de Atheensche republiek op hun verbeelding versterken kon.

In de stad heerschte een feestelijk-plechtige stemming; alle arbeid stond stil, ook de rechtbanken waren gesloten. Wie voor schuld in gijzeling zat, werd voor den duur van het feest vrijgelaten. Negen dagen lang beheerschte dit het openbare en het partikuliere leven.

De plechtigheid begon met een vroolijken ommegang, waarbij het beeld van den god uit den tempel gehaald en triomfantelijk door de straten gedragen werd. De stad schalde van muziek en gezang; als saters en sirenen gemaskerden begeleidden dansend den stoet, met allerlei fratsen en grappen de toestroomende menigte vermakend.

Na dien eersten dag van dartelheid en pleizier begonnen den volgenden de religieuze plechtigheden. Mannen- en jongenskoren voerden gewijde muziek uit. Die uitvoeringen duurden twee volle dagen; op den vierden en vijfden dag vond een plechtige offerande plaats en werd een ritueele dienst gehouden. Daarna kwam weer een ommegang, ditmaal van de schouwspelers, die een rol in de voorstelling zouden vervullen. In den laatsten nacht daarvóór droegen jongelingen het beeld van den god bij fakkellicht naar de plaats in het theater, waar het gedurende de geheele vertooning bleef staan. Zoo werd in dagenlange voorbereiding de spanning verhoogd en de verwachting van klimax tot klimax omhoog gevoerd. Wanneer de duizenden in de vroege morgenure van den negenden dag opgingen naar het amphitheater, hadden zij de kleinheid hun persoonlijke omstandigheden en den sleur van het dagelijksche leven achter zich gelaten. Alle harten waren gestemd op eenzelfden toon van vreugdevolle overgave en vrome aandacht.

In het theater waren geen rangen; rijk en arm zat er dooreen[1)], enkel de priesters van Dionysos en Apollo, de magistraten der republiek en de gezanten der vreemde mogendheden hadden eereplaatsen vlak tegenover de orchestra. Alle plaatsen boden een vrij uitzicht op de ronde orchestra,

1) Gebrek aan middelen verhinderde niemand de voorstelling bij te wonen. De kleine toegangsprijs, die meer bij wijze van kontrole geheven werd, werd aan wien dit wenschte door den staat vergoed.

waar het altaar van den god was opgesteld, het aanschouwelijk middenpunt waaromheen de handeling haar loop nam. Nadat de proloog was uitgesproken traden de koristen, door den reivoerder voorafgegaan en door den fluitspeler gevolgd, twee aan twee orchestra binnen. Langzaam en plechtstatig schreden zij voorbij aan de zetels der priesters en hoogwaardigheidsbekleeders in het midden van het amphitheater; hun lange golvende gewaden deden hen een bewegend relief gelijken. Alle andere dagen van het jaar als gewone menschen tusschen hun stadgenooten levend en werkend, werden zij dien eenen dag boven hun eigen persoonlijk leven uitgetild, om het zichtbare symbool der gemeenschap te worden, den levenden band, die op onnaspeurlijke wijze spelers en toeschouwers verbond.

Van den morgen tot den avond duurde de voorstelling; een krans van wingerdblaren, die elk toeschouwer 'als gast van den god' droeg, beschermde tegen overfelle zonnestralen; in de pauzen werd gegeten en gedronken; aan hen die dit wenschten, werd als gave van den koorleider een feestdronk gereikt. In gespannen aandacht luisterden de scharen; somtijds klonk een zacht weenen, een onderdrukt gesnik; ook werden wel - vooral wanneer de opvatting van den dichter in konflikt kwam met traditioneele gevoelens en denkwijzen, heftige teekenen van afkeuring gegeven.

Bij het saterspel, dat de voorstelling besloot, brak de spanning, die zoo vele duizenden boven hun eigen wezen had getild en in staat gesteld, deel te nemen aan de hoogste gevoelens en vervoeringen der menschheid; in dolle vroolijkheid werd het evenwicht hersteld. Lang nadat de nacht over de aarde was gestegen duurde het feest voort; menige beker wijns werd, den god ter eere, geledigd; in de duisternis vierden zinlijke lust en hartstocht zich uit, minder woest-dierlijk van vorm, maar niet veel anders van wezen dan zij in lang verzonken eeuwen plachten te doen aan het einde van den magischen vruchtbaarheids-ritus, welks doel de weder-opwekking van de teelkracht der aarde was. En ook dit was goed: zóó bleven de hoogste manifestaties van het leven: de godsdienst, de poezie, de wijsbegeerte, - zoo bleven de schoonste gevoelens van mededoogen, inkeer en deemoed met

de den mensch ingeplante driften tot één rythme verbonden.

Wat de verhouding der verschillende elementen, te weten gezang, muziek en dans betreft, die de tragedie tot een synthese verbond, zij verkeerde hun oorspronkelijke verhouding in haar tegendeel. In den oertijd had het rythme oppermachtig geheerscht; bij de gezongen bezweringsformule waren zinlooze klanken, afgewisseld door de namen van goede of booze geesten, op zijn sterke stroomen meegevoerd. Naar gelang de mythen rijker werden en de handelingen, die de ritus symbolisch voorstelde, ingewikkelder, kreeg de dans àl meer beteekenis, tot hij ten slotte, in het sakrale spel, het voornaamste voertuig werd voor de uitbeelding der religieuze emotie. De tragedie verrijkte en verdiepte den inhoud van de handeling, door daaraan het element van lyrische reflektie en wijsgeerige beschouwing toe te voegen. Wilde dit element tot zijn recht komen, dan moest de oorspronkelijke verhouding der middelen-vanuitdrukking sterk gewijzigd worden. Immers, enkel het *woord* kon aan de abstrakte filosofische gedachte recht doen weervaren. Zoo werd de poëzie, van de laatste die zij geweest was, in de tragedie de eerste; muziek en dans traden op den achtergrond, als middelen tot begeleiding en versterking van het gebonden woord.

Niet door opeenhooping van uiterlijke middelen bereikte de grieksche tragedie haar aesthetische en socialiseerende werkingen. Om een menigte voor te stellen, behoefde zij geen honderden figuranten; aan schokkende gebeurtenissen en sterke emoties gaf zij geen nadruk, door de verbijsterende klankuitbarstingen van een geweldig orkest. Een koor van zeven, later van veertien personen symboliseerde de gemeenschap; de bescheiden begeleiding van enkele instrumenten onderstreepte de voordracht. Aan de dichters viel de taak toe, door de macht van hun woord, - aan de schouwspelers en koristen die, door de schoonheid van hun diktie, hun mimiek en dansgebaren, de verbeeldingskracht der toeschouwers zoozeer te spannen, dat zij zich voor den duur van het spel met de personen daarvan vereenzelvigden. Zóó alleen kon de tragedie haar doel bereiken, het hart te reinigen van hoo-

vaardij en overmoed, de ziel te stemmen op den toon van edele gelatenheid, in den mensch zoowel het besef zijner gebondenheid en ondergeschiktheid aan eeuwige machten te versterken, als dat zijner innerlijke grootheid en wezenlijke onaanrandbaarheid door het lot.

## 2.

Ernest Fenolloza, de grootste autoriteit op het gebied van het Nó-spel [1], heeft dit een vorm van drama genoemd, even primitief, even intens, en bijna even rijk aan schoonheid als de grieksche tragedie. Beide, zegt hij, zijn uit dezelfde elementen ontstaan. De oorsprong van beide is een sakrale dans, waar later een sakraal koor aan wordt toegevoegd. In beide gevallen vindt de ontwikkeling van een koordans met zang tot een eigenlijk drama aldus plaats, dat een solo-partij zich losmaakt van het koor, om met het koor een dialoog te voeren. In beide gevallen bestaat het volgroeide drama uit een aantal korte scènes waarin twee of drie personen een handeling voorstellen; in beide wordt de diepere beteekenis van deze handeling door het lyrische gezang van het koor gekommenteerd en verklaard. In beide was het woord rythmisch gebonden en was de muziek van groote beteekenis. In beide was de handeling duidelijk voortgekomen uit een wijziging van den dans. In beide werden rijke gewaden en maskers gedragen. [2]

Evenals de grieksche tragedie, ontstond het Nó-spel uit een ouden vruchtbaarheidsritus, die in verloop van tijd elementen opnam van de heroische sage en haar inhoud dramatiseerde. De ritus, ter eere der zonnegodin, de opperste godheid der Shinto-religie, in den Kasoeka-tempel bij Nara gevierd, was de pantomimische voorstelling van een fragment uit een zonnemythus.

1) Nóh, or Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan by E. Fenolloza and Ezra Pound. Verdere werken over het Nó zijn: Cinq Nó, par Noël Peri; The Nó-Plays of Japan by Arthur Waley; Plays of Old Japan by M. Stopes. Al deze werken bevatten een aantal vertalingen van Nó-spelen.
2) Fenolloza, bl. 105-107.

De wereld, verhaalt deze mythus, werd eens in duisternis gehuld, doordat de zonnegodin Ukemohe-Wo-Kami weigerde haar grot te verlaten. Tevergeefs smeekten alle andere godheden haar, om te voorschijn te komen, tot ten slotte de godin Uzame, de 'vreeselijke hemelvrouw' er in slaagde, haar uit haar schuilplaats te lokken door dansen en stampen op een omgekeerde badkuip. Het gewaad opgeschort, de borsten ontbloot, danste Uzame, zoolang tot de wijde hemelzalen schalden van der goden lach. Toen eindelijk dreef nieuwsgierigheid de zonnegodin haar grot uit: het zonlicht straalde weer over de aarde.

De sakrale dansen in de Shinto-tempels ontstonden zooals elke vruchtbaarheidsritus ontstaat: uit de voorstelling van een mythus, die de daden van een geest van den oogst of een andere natuurgodheid verheerlijkte. Daar, waar de geest of godheid, in verband met het afsterven der natuur of haar wederopstanding, het eerst aan menschen was verschenen, werd een tempel gebouwd en een jaarlijksch of maandelijksch ceremonieel bestendigde de heugenis der gebeurtenis.

Dergelijke ceremoniën vonden plaats door het geheele land; duizenden lokale mythen leefden voort in ritueele pantomimen. Onder al deze pantomimen nam die welke uit den magisch-sakralen zonnekultus opgekomen was een bijzondere plaats in, zooals de riten, Dionysos ter eere, dat in den archaïsch-griekschen kultus hadden gedaan. In twee belangrijke opzichten echter onderscheidde zich de dans van Uzame van den Dithyrambos. Ten eerste danste in den japanschen ritus geen groep van ingewijden, maar één enkel individu en wel een der priesters van den tempel, die daarbij gemaskerd optrad. Ten tweede was deze tempeldans niet woest extatisch zooals de Dithyrambos, maar vol waardigheid en ingetogen statie: goddelijke ontroeringen en handelingen beeldde hij door middel van schoone, harmonische standen en streng gestyleerde gebaren en bewegingen uit.

Aan het aristokratisch karakter van den japanschen tempeldans zal waarschijnlijk dat van de Shinto-religie zelve niet vreemd zijn geweest. Deze in de vereering des voorouders gegrondvestte religie, immers leerde, dat de voornaamste

japansche geslachten, dat zijn die waartoe de keizers en de priesters behoorden, afstammelingen der goden waren, terwijl daarentegen het gemeene volk, de heimin en de zemmin, niet met de goden verwant waren. Het schijnt natuurlijk, dat enkel zij, die van de goden afstamden, geroepen konden worden tot de funktie, deze voor te stellen en hun gedragingen uit te dansen. De waardigheid en zelfbeheersching, die den tempeldans kenmerkten, zijn uit hem overgegaan in het Nó-spel, welks aristokratische ingetogenheid en strenge stijl ten deele uit zijn oorsprong vallen te verklaren.

De phallische elementen, die in den Shinto-zonnemythus voor het grijpen liggen, werden blijkbaar reeds vroeg van de hoogere afgezonderd; zij verzelfstandigden zich in den ‘apendans’ (saroe gakoe), die de motieven van den ouden mythus in het potsierlijke doorvoerde. De saroegakoe werd in allerlei variaties gedanst, maar altijd met opgeschorte kleederen; zijn doel was uitsluitend te vermaken, zijn woorden waren ruwe, grove spot.

De Shinto-tempeldans werd oorspronkelijk gedanst zonder koor, enkel met begeleiding van muziek-instrumenten. Toen echter aan het hof en onder de aristokratie te Kioto in de IXe eeuw een vorm van hoofschen dans met koorgezang opkwam, werd deze voor Japan nieuwe samenvoeging van woord-en-dansgebaar, weldra door de priesters in enkele centra van den Shinto-dienst, o.a. te Kasoeka, overgenomen. Aan de tempeldansen werden liederen toegevoegd, niet zoozeer bezweringen of gebeden als wel hymnen aan de natuur. Evenals de koren der grieksche tragediën waren die hymnen in den vorm van strofen en antistrofen opgebouwd, wat erop wijst dat zij door een dubbel koor werden gezongen.

Behalve in den ouden vruchtbaarheids-ritus, had het Nó-spel nog een religieuzen wortel in het boeddhistisch mirakelspel. Toen het Boeddhisme kort na het begin der christelijke jaartelling zich van China uit naar Japan verspreidde, voegden de priesters, waarschijnlijk in konkurentie met den Shinto-tempeldans, in den eeredienst eveneens dramatische voorstellingen in, episoden uit het leven van Aminta-Boeddha en van de boddisatva's. Deze voorstellingen, die in de boeddhistische tempels gegeven werden, waren zuivere

pantomimes; misschien werden gedurende de uitvoering enkele passages uit de heilige boeken voorgelezen ter verduidelijking van het voorgestelde. Ook in deze boedhistische mirakelspelen trad de godheid zelve, en wel altijd gemaskerd, op; de tempels te Nara zijn heden nog in het bezit van een groot aantal maskers uit de VIIIe eeuw, die bij deze pantomimes gebruikt werden.

Evenals in de christelijke mirakelspelen kwamen in de boeddhistische allerlei populaire en humoristische typen voor, wat zeer begrijpelijk is, immers die spelen beeldden het wonderdadige ingrijpen van Boeddha en de heiligen in het leven van gewone menschen. Later gingen deze komische typen over in de 'kyogen', de kluchten die ter ontspanning der toeschouwers tusschen de ernstige Nó-spelen werden ingelascht.

Nog uit een tweede bron werd de populaire ader in de Nóspelen gevoed, te weten uit de Dengakoe-Nó, een verzamelnaam voor allerlei vermakelijkheden die de oogstfeesten plachten op te luisteren. Oorspronkelijk bestond de Dengakoe-Nó (de naam beteekent boerendans of veldmuziek) uit luimige liedjes, goocheltoeren en akrobatische kunsten. In den loop der tijden kwam daaruit een soort primitieve opera voort, waarbij de vertooners beurtelings zongen en dansten [1)].

Het is waarschijnlijk, dat ook aan deze landelijke dansen oude vruchtbaarheidsriten ten grondslag lagen; hierop wijst dunkt ons het feit, dat een soort zwaarddans bij de Dengaku-Nó voorkwam.

De voornaamste formeele elementen, waar het Nó uit ontstaan is, hebben wij nu leeren kennen. Hoe zijn die elementen saamgegroeid tot afgeronde dramatische spelen? Met welken verbeeldings- en gevoelsinhoud heeft het heroïsche tijdperk dat Japan doorleefde in de eeuwen, voor die afronding tot stand kwam, hen verrijkt? Deze beide vragen zijn het, die wij thans willen pogen te beantwoorden.

Het is daartoe noodig, in groote trekken de ontwikkeling van de japansche maatschappij van de VIIe tot de XVe eeuw na te gaan.

1) A. Waley, The Nó-plays of Japan.

In den loop der tijden ontving Japan telkens uiterst belangrijke kultuur-elementen uit China, zoowel in technisch als in geestelijk en aesthetisch opzicht. Uit China werden, nog vóór het begin der christelijke jaartelling, de eerste ijzeren wapens en werktuigen ingevoerd; chineesche kolonisten brachten de zijdewormenteelt over, chineesche geleerden maakten in de IIIe eeuw Japan met het letterschrift bekend. Uit China kwam de leer van Konfucius en het taoïsme; van China uit wierp het Boeddhisme, met tusschenpoozen van eeuwen, de golven zijner ethische, filosofische en aesthetische kultuur naar het eilandenrijk. Elke daarvan doordrong het volksbewustzijn dieper en bracht zekere veranderingen te weeg in het Shintoisme, de zeden en de kunst.

De eerste boeddhistische vloedgolf bereikte Japan in den loop der VIe eeuw. Zij gaf den stoot tot de opkomst van een kultuur-tijdperk, bekend als de Nara-periode (aldus genoemd naar de nieuwe hoofdstad, in het jaar 720 aan de oevers van den Yamato gesticht.) Nara werd het centrum van de boeddhistische theokratie, die in dit en ook nog in het volgende tijdperk (Heian-periode) aan de japansche kultuur haar eigendommelijk karakter gaf. In deze kultuurperiode ontstond de ‘boegakoe’ muziek uit een vermenging van oud-chineesche en oud-indische elementen. Haar beoefenaars behoorden tot een erfelijke kaste, de Reijoe; ze stonden in dienst van het keizerlijk hof, de tempels en de groote kloosters. Enkel op hooge feesten of als onderdeel van plechtige ceremoniën werd deze muziek ten uitvoer gebracht.

Met de chineesche kultuur deden een aantal verfijnde wereldsche gebruiken en genietingen in Japan hun intocht. Vooral de bloemenfeesten werden populair: hoe kon het ook anders bij een volk wien de lieflijkheid zijner omgeving, de zachte bekoring zijner woudbekroonde heuvels en bloeiende dalen, het bizarre rythme zijner rijkgelede kusten, van oudsher een bron was geweest van verteederde genietingen, een volk dat aandachtig-innig alle wisselende stemmingen der natuur meeleefde.

De Nara- zoowel als de Heian-periode waren tijdperken van grooten bloei van de religieuze architektuur en de plas-

tische kunsten. Ook de wereldsche kunst bloeide, de lyrische poëzie, die door de aristokratie met hartstocht beoefend werd, bereikte een hoogen graad van volkomenheid; bij de oude traditioneele hofdansen werden poëtische teksten voorgedragen, waarvan sommige bestemd waren, vijf eeuwen later, de kern van Nó-spelen te vormen. Ook onder de lagere klassen werden zang, muziek en dans een geliefkoosd tijdverdrijf; 'het scheen' - aldus een geschiedschrijver van dien tijd - als had een aesthetische roes zich van het volk meester gemaakt.'

In de XIIe eeuw ging de Heiankultuur in over-verfijning en verwijfdheid ten onder; een overgangstijdperk van theokratisch absolutisme naar feodale instellingen, zeden en gebruiken begon. Terwijl hof en hofadel elke sociale funktie verloren en de schijnkeizers te Tokio vervielen tot een parasitair bestaan, namen de voornaamste adellijke geslachten in het binnenland sterk aan invloed toe. Maar nadat het hun gelukt was, het theokratisch absolutisme in bloedige worsteling te breken, begon tusschen hen onderling een verwoede strijd. Telkens wist een nieuw geslacht zich den weg naar omhoog te banen, maar niet zoodra had het zijn mededingers verslagen en de macht aan zich getrokken of het verviel tot ontaarding. In de plaats van gehardheid en eenvoud kwam zinnelijk genot; in een omgeving van verfijnde weelde verweekelijkten alle krijgsmansdeugden. 'In stede van gelijk voorheen, het worstelperk, de schermschool en de rijschool te bezoeken, sleten de mannen hun dagen en nachten in gezelschap van dansmeisjes, muzikanten en narren'. Zoo ging de staf der macht van hand tot hand; op het geslacht Taiga volgde het geslacht Minamoto, dat op zijn beurt weer door dat der Hoyo ten val werd gebracht. Onophoudelijk werd gestreden, zoowel te water als te land; heldendaden werden begaan, die voort zouden leven in kroniek en ballade, maar ook wreedheden gepleegd, waar latere geslachten van zouden ijzen. De japansche geschiedenis dier tijden is rijk aan dramatische episoden, aan verhalen van roerende trouw en zwart verraad, van vermetele tochten en wilde, avontuurlijke vluchten in het woeste gebergte, - aan een gelijksoortige romantiek en poëzie kortom, als in Europa gedurende de

vroege middeneeuwen het bestaan der ridders doorgloorde.

In die eeuwen, dat oorlog voeren voor het eenig beroep gold, lieden van edelen bloede waardig, drukte de klasse der ridders, de samurai, aan de geheele japansche kultuur het merk van haar moraal en haar levenskonceptie op. Die levenskonceptie droeg een half-individualistisch karakter. Wel is waar streed clan tegen clan, wel waren de feodale banden sterk, die leenheer en leenman verbonden, maar toch hadden in den strijd de eigenschappen van het individu gelegenheid zich voluit te ontplooien. Zijn lichaamskracht, zijn list, zijn trouw en toewijding, zijn behendigheid en vermetelheid beslisten over den uitslag der worsteling; zijn daden werden opgeteekend door de kroniekschrijvers: zijn figuur, door de legende gesmukt, vergroot en verheerlijkt, nam in verloop van tijd bovenaardsche afmetingen aan en groeide samen met de gestalte van een of anderen daemon of held der archaïsche sage.

De liederen, die de daden van deze half reëele, half fantastische strijders uit het begin van het feodale tijdperk in Japan bezongen, werden allengs saamgevoegd tot een aantal epische cyclussen, niet anders dan in het Europa der middeneeuwen de Karel- en Arthurromans. Blinde zangers, die van kasteel tot kasteel trokken, droegen, zich zelf op de luit begeleidend, deze liederen voor aan de hoven der daimyos, de groote vazallen.

Zoo kon de epische poëzie der vroege middeleeuwen, door het land gedragen en van geslacht op geslacht overgebracht, in de XIVe en XVe eeuw het tooneel met een groot aantal dramatische motieven verrijken.

Ook na de machtsverheffing van de clan der Hoyo's duurde de worsteling tusschen de groote militaire geslachten voort, slechts voor korten tijd, omstreeks 1274, door de bedreiging van een mongoolschen inval onderbroken. De verwildering nam toe: allen streden voor hun eigen doeleinden; de hoofdstad Heian of Kioto, die gedurende de voorgaande eeuwen herhaaldelijk het middenpunt van een schitterende beschaving geweest was, lag bijkans in puin. Een poos lang viel Japan uiteen in een noordelijk en een zuidelijk rijk; twee dynastieën betwistten elkaar den voorrang. Ten slotte

slaagde Joshimitsoe, derde shogun uit het geslacht Ashikaga, erin, de beide hoven te verzoenen en de eenheid der monarchie te herstellen. Met hem begint een nieuw tijdperk der japansche kultuur - het vierde -, dat waarin, uit een veelheid van elementen: den tempeldans, den hofdans, de boerenveldmuziek en de epische gedichten, het drama zou ontstaan. De geestelijke kracht, die al deze elementen met den band van een gemeenschappelijk metafysisch en ethisch beginsel saambond, was de boeddhistische filosofie.

In den loop der tijden bracht het boeddhisme een aantal sekten of scholen voort, die al naar de behoeften van bepaalde naties of klassen en de geestesgesteldheid van bepaalde tijdperken de oorspronkelijke leer verschillend schakeerden. In een van deze sekten, de ‘zen’, werd het levensideaal der japansche samurai belichaamd. De Zen-filosofie, een soort verfijnd stoïcisme, die onverschilligheid leerde voor alle wisselingen des levens, voedde haar aanhangers op tot onwrikbare standvastigheid in beproevingen en volkomen zelfbeheersching in alle omstandigheden. Onder alle schijnbare verwarring, in alle uiterlijk geweld, zag deze filosofie de werkingen van een goddelijken wil: boven alle woeling en strijdgedruisch uit, klonk voor haar de melodie van een onverstoorbaren vrede.

De geest van het Zen, die de schilders en dichters van de Sungdynastie in China tot sublieme werken geïnspireerd had, bezielde ook de doorluchte maecenassen uit het Ashikaga-geslacht, die Japan in de XVe eeuw regeerden. Onder hun bewind en op hun initiatief werden de eerste Nó-spelen geschreven: geen wonder, dat iets van de hooge sereniteit en de innige natuurliefde, die het Zen kenmerkten, in die spelen zijn overgegaan. De geest van religieus pantheïsme, waarin het Zen alle natuurverschijselen en stemmingen opnam, verzacht in de Nó-spelen niet enkel de, - in haar kern noodzakelijk anti-artistieke, immers ascetische, - stofverzaking van het boeddhisme, maar geeft hun een innigheid en een fijne bekoring, die de grieksche tragedie niet in diezelfde mate bezit.

In den regel echter is de religieuze geest, die in de Nóspelen tot uiting komt, niet die van het aristokratische, ver-

fijnde Zen, maar van het gewone Amida-Boeddhisme, dat is het Boeddhisme, zooals het door de kerk werd geleerd aan de volksmassa's en door de beelden en schilderingen in de tempels, de mysterie- en mirakelspelen op de kerkelijke feestdagen, aanschouwelijk werd gemaakt. Evenals het Christendom, waarmee het veel gemeen had, wist het japansche Boeddhisme de massa met haar ellendig lot op aarde te verzoenen door de voorspiegeling eener eeuwige zaligheid na den dood in het 'Paradijs van het Westen'. Echter slechts zij, die de bedriegelijkheid hadden doorzien van de wereldvan-den-schijn waarmee de zintuigen den mensch begoochelen, waren rijp om tot dit paradijs in te gaan.

De volksmassa's, wier ellende gedurende de middeleeuwen wel zeer groot geweest moet zijn, - ook in Japan werden de verwoede veeten tusschen de adellijke geslachten op den rug van den gemeenen man uitgevochten; somtijds vraten de legers den geheelen oogst op terwijl de bewerkers van den grond met hun gezinnen verhongerden - de volksmassa's zogen gretig den troost in van een leer, die hun het verschiet eener eeuwige zaligheid opende en welks eerste gebod medegevoel voor het lijden van alle schepselen was. Meer en meer verdrong de pessimistische levensbeschouwing van het Boeddhisme de Shinto-religie, wier gevoelsgrondslag, zooals die van alle natuurgodsdiensten, de naïeve levenslust was, den primitieven landbouwvolken eigen.

Echter, sommige diep in het volksbewustzijn wortelende mythologische voorstellingen der Shinto-religie nam het Boeddhisme over, zooals immers het middeneeuwsche Christendom vele elementen van den germaanschen godsdienst overnam. De oude natuurgeesten leefden voort als boddhisatva's; de oude mythen en sagen beleefden hun opstanding als wonderverhalen uit het leven der heiligen.

De kultuur van het Ashikaga-tijdperk droeg een halfwereldlijk, half-geestelijk karakter. De shoguns van dit tijdperk, een soort oostersche Medici, waren kunstbeschermers in grooten stijl; te Kioto verrezen tal van prachtige gebouwen, waarvan de tijdgenooten vooral het zoogenaamde 'gouden paviljoen' bovenmatig bewonderden. Evenals zes eeuwen te voren, werd het hof weer het uitgangspunt eener aestheti-

sche kultuur, die aan dans en zang hooge waarde toekende. De vormen van den dans werden geraffineerder; zijn gebied werd weer uitgebreid en het verband tusschen gebaar en muziek inniger gemaakt. De teksten, die bij de nieuwe hofdansen gedicht werden, waren zoowel lyrisch als verhalend; hun stof was subtiel, op het precieuze af, vol literaire en historische toespelingen en vol reminiscenties uit de chineesche klassieken. Weldra echter wist het Boeddhisme in deze wereldsche, aristokratische kunst een element te mengen, waardoor haar karakter sterk veranderde. Het drama werd gestemd op den grondtoon van wereld-verzaking en loutering; de menschelijke lotgevallen zoowel als het natuur-gebeuren werden tot illustraties gemaakt van de gedachte, dat niets stand houdt en wisselvalligheid het wezen aller dingen is.

In de Nó-spelen is de levens-essence gepuurd van vele eeuwen, van de uiterlijke lotgevallen die een volk in den loop van lange tijden doormaakte zoowel als van de innerlijke veranderingen, die het onderging. Dit verklaart de opeenstapeling in hen van uiteenloopende motieven en emoties, de sterke tegenstrijdigheden, waar zij rijk aan zijn. Het oude geloof aan natuurgeesten en daemonen, de voorstelling van het schimmenleven der afgestorvenen, de herinnering aan oeroude riten, tot aan die van bloedige menschenoffers toe, de uitbarstingen van wilden haat en woeste vechtlust der half-mythische, half-historische helden van de vroege middeneeuwen - al deze elementen zijn in die spelen versmolten tot één geheel met het innige natuur-pantheïsme der dichters en kunstenaars van de Zen-sekte en met de hoofsche zeden der aristokratie uit het tijdperk der Ashikaga's. De geest echter, die alle gestalten uit de Nó-spelen bezielt, de goden en menschen, de krijgers en priesters, de schimmen en duivelbezweerders, is de geest van het Boeddhisme. Zijn filosofie is het, die de duivels uitbant, de schimmen tot rust brengt, de vijanden verzoent, de bedroefden troost, de ontgoochelden binnenleidt in zijn stille vluchthavens en de zielen van hen, die eenmaal zoo uitbundig liefhadden of vurig haatten, zoo hoogmoedig bevalen of ongeduldig begeerden, door berouw en loutering heen, leidt naar de eeuwige rust.

Dankt het Nó-spel aan het Boeddhisme zijn moreele eenheid, dat is zijn ziel, aan den Shinto-kultus dankt het zijn vorm en innerlijke struktuur. Die struktuur is niet in allen deele onveranderlijk. Zekere verschikkingen en zelfs weglatingen van bepaalde onderdeelen waren toegelaten; de hoofdlijnen echter stonden onwrikbaar vast. Op deze vastheid, zoowel als op de harmonie der architekturale kompositie, dat is op de evenmaat tusschen de deelen en het geheel, berust, volgens de meening van Arthur Waley, een der warmste europeesche bewonderaars van het Nó, diens strenge en edele schoonheid.

Elk Nó-spel bestaat uit twee bedrijven; het eerste is enkel expositie, voorbereiding; het tweede een-en-al aktie en bewogenheid. In vaste opeenvolging leiden monoloog en dialoog, afgewisseld door koorzang, tot de groote dans-scene van den hoofdpersoon in het tweede bedrijf, welks prototype de godendans van den Shinto-kultus is. Alle schoone en statige tafereelen van het eerste deel zijn enkel voorbereiding tot deze scene, gedurende welke het koor zijn teederste en meest pathetische passages zingt. De dichters van den grooten tijd, zegt Waley, hebben een vorm, een algemeen model van zulke sublieme schoonheid geschapen, dat ook de zwakste navolger haar niet geheel verduisteren kon.

De afstamming van den hoofdpersoon uit den dansenden god der sakrale pantomime verklaart de veranderingen, die diens wezen in den loop van het spel ondergaat. In het eerste bedrijf schouwspeler, is hij in het tweede danser; in het eerste schijnbaar een gewoon sterveling, een priester, een pelgrim, een ambachtsman of een bedelaar, openbaart hij in het tweede zijn wezen van held of god. Deze innerlijke transformatie wordt uiterlijk aangegeven door een verandering van kostuum, zoodat de schoonheid der groote dansscene door de pracht van rijke pronkgewaden verhoogd wordt.

Evenmin als de werken van Thespis en andere voorloopers der groote grieksche tragici bewaard bleven, zijn de spelen bewaard, die aan het Nó-drama in zijn rijpen, volgroeiden staat onmiddellijk vooraf gingen. In de wereld der kunst zoowel als in die der natuur gaan de overgangsvormen in den regel verloren. Bekend is, dat in de vroegste Nó-spelen slechts twee

schouwspelers optraden, aan wie later eenige bijkomstige figuren werden toegevoegd, - feitelijk verdubbelingen of schaduwbeelden der hoofdfiguren - en dat aanvankelijk zonder koor gespeeld werd. Wat de uiterlijke omstandigheden betreft, waaronder het Nó-spel vorm kreeg, zoo weten wij, dat de Zen-priesters te Kioto tegen het einde der XIVe of het begin der XVe eeuw de schouwspelers, behoorend tot den Kasoega-tempel bij Nara, naar de hoofdstad ontboden, om voorstellingen te geven voor het hof. Het spel van den eersten akteur, een priester, Kwam of Kwanami genaamd, maakte zoo grooten indruk op den jongen kunstzinnigen shogun Joshimitsoe, dat hij hem onder zijn bescherming nam en voor goed aan zijn dienst verbond. Volgens de overlevering zijn de meeste teksten der Nó-spelen van de XIVe en XVe eeuw het werk van Kwanami, zijn zoon Seami en diens zoon Onami. Over hun leven is weinig of niets bekend; in 1907 echter werd een manuskript van de hand van Kwanami teruggevonden, dat vele merkwaardige bijzonderheden over de kunst van het Nó-spel bevat.

Seami was dichter, essayist, tooneelspeler en regisseur. Passages uit dagboeken van tijdgenooten bewijzen, welk een opzien de nieuwe dramatische stijl onder de ontwikkelden en geletterden maakten. Het succes daarvan te Kioto schijnt zeer groot geweest te zijn. De inrichting van het eerste Nó-tooneel - dat wil zeggen het eerste buiten een tempelhof - was hoogst eigenaardig. In een breede droge rivierbedding werd een soort circus opgeslagen, een paar verdiepingen hoog, die een aantal loges bevatte voor den keizer, den shogun en de leden der adelijke geslachten. Een hoog platform in het midden van den circus, door een brug met de kleedkamer, die buiten het gebouw was gelegen, verbonden, diende als tooneel. De voorstellingen gingen uit van de opperste priesters; de opbrengst werd voor het onderhoud der tempels gebruikt.

Uit den oorspronkelijken opzet der voorstellingen, niet minder dan uit den aard van het Nó-spel zelf, blijkt zijn theokratisch-aristokratisch karakter. De twee klassen, die Japan in de XIVe en XVe eeuw beheerschten: de adel en de priesters, schiepen in het Nó-spel een beeld van hun levens-

konceptie, even bewonderenswaardig in zijn soort, even weifelloos-vast en doorgloeid van schoonheid, als de grieksche burgerij der Ve eeuw voor Christus dit in de tragedie deed. Blijft het Nó in grootheid van levensvisie bij de grieksche tragedie ten achter - een onvermijdelijk gevolg van de beperktheid der japansche maatschappij - in intensiteit van gevoel is het daaraan gelijkwaardig en misschien overtreft het de tragedie in subtiliteit van uitdrukking, in evokatieve macht, in de verfijnde doorvoering van alle details en in strenge, nimmer falende gekuischtheid van smaak.

Het aristokratisch wezen van het Nó blijkt uit alles. Allereerst uit de taal, van de spreektaal der XVe eeuw verschillend door haar hoofdsch en plechtstatig karakter. Het blijkt uit den letterkundigen stijl, die vol nuanceeringen is, werkend met de meest geraffineerde middelen der techniek en de meest subtiele suggesties, geladen met de kostbare herinneringen eener eeuwenoude literaire kultuur. En ten slotte blijkt het uit den stijl der opvoering in het algemeen, die in standen en gebaren, in kleeding en accessoires, steeds gericht blijft op uitdrukking van het essentieele en de uiterste soberheid en ingetogenheid vereenigt met innigheid en pathos. De intrige in het Nó is altijd uiterst eenvoudig, de streng-gestyleerde handeling geheel en al op de belichaming eener algemeene gedachte, de uitdrukking van een diep gevoel of een grooten hartstocht gericht. Het Nó-spel is niet enkel volkomen vrij van realisme in dien zin, dat het alle gewone levensverrichtingen van de voorstelling uitsluit, maar ook in dezen veel verder strekkenden, dat het den toeschouwer de handeling of het gebeuren niet doorleven doet als aardsche werkelijkheid, maar als herinnering daaraan in den geest van een gestorvene. De hoofdpersoon is in den regel een schim of een booze geest, de aktie bestaat uit een verhaal van het aardsche gebeuren waarbij hij vroeger betrokken is geweest, een verhaal door mimiek en pantomime gesteund. Zoo beeldt het Nó-spel het leven niet af in schelle bonte kleuren, maar in de gedempte tinten van droefenis, herinnering of berouw.

De subtiele lyriek van den dialoog, de solo-zang en de koren wordt in het Nó onderstreept door een streng-rythmische muzikale begeleiding van drie of vier muziek-instru-

menten: fluit, tamboerijn en trom. De danspassen en dansgebaren zijn doorgaans majestueus en statig; het gesproken woord, een langzaam en plechtig psalmodieeren, onderscheidt zich slechts gradueel van het eigenlijke gezang.

Het Nó-spel versmaadt geenszins zintuigelijke hulpmiddelen, al is zijn, altijd symbolisch décor, uitermate sober. Integendeel berust zijn werking op de hoogst verfijnde samenwerking van tal van zintuigelijke elementen: muziek, verzen, plastiek, kostbare gewaden, symbolische accessoires, waarvan de waaier het voornaamste is, en - al naar een god, een daemon, een grijsaard of een vrouw wordt uitgebeeld - majestueze, schrik-aanjagende of liefelijke maskers. Het koncentreert al deze verschillende elementen op het bereiken van één algemeenen indruk, zooals het ze van één algemeen beginsel uit vormt. Geen enkel onderdeel van het spel mag op zichzelf of ter wille van zichzelf werken, zooals geen enkel spel bij de werkelijkheid ter schole mag gaan. [1)]. Een zóó diepe minachting en afschuw voor het realisme als het Nó kenmerkte, is in de dramatische kunst een uniek verschijnsel; het stond volkomen *boven* het leven en uit de soevereine zekerheid van zijn standpunt groeide zijn stijl. Twee eischen bepaalden dien: de subtiliteit der gedachte en de kracht van den gekoncentreerden vorm.

Zijn oorsprong uit den eeredienst en zijn nauw verband met de nationaal-dynastieke idee gaven aan het Nó-spel een halfsakraal karakter. Met dit karakter hield ook de groote zedelijke ernst verband, waarmee de Nó-spelers hun beroep uitoefenden. In den regel ging dit over van vader op zoon; de leerschool, die een Nó-speler moest doormaken om een meester in zijn vak te worden, was lang en zwaar. Die leerschool eischte niet enkel onafgebroken, vlijtige oefening van de prille jeugd af, maar ook religieuze wijding, overgave van den geheelen mensch. De Nó-spelers stonden onder strenge tucht; vluchtige liefde, hazardsspelen en alkohol-houdende dranken waren hun verboden. Het inkarneeren van een god

1) Realistische uitbeelding van karakters of typen kent het Nó-spel niet; een grijsaard b.v. mag nimmer zoo voorgesteld worden, dat de gebreken van den ouderdom het meest de aandacht trekken; adel, harmonie en schoonheid moeten altijd op den voorgrond blijven.

of een held-der-sage was voor hen een heilig werk, waartoe zij zich door koncentratie en meditatie voorbereidden.

Ondanks zijn enorme technische moeilijkheden werd het-Nó-spel ook door dilettanten beoefend. De aristokratie, van oudsher verzot op musiceeren, zingen en dansen, wierp zich vol hartstocht op den nieuwen dramatischen stijl die dit alles vereenigde. Leden van aanzienlijke geslachten, tot prinsen van den bloede toe, poogden door onvermoeide oefening de beroeps-spelers op zijde te streven.

Hoezeer ook door en door aristokratisch van wezen en nooit volkstheater in de beteekenis waarin het grieksche, het middeleeuwsche en zelfs het engelsche der Renaissance dat zijn geweest, moeten wij ons toch het Nó-tooneel, althans in de XVIe en XVIIe eeuw, allerminst voorstellen naar analogie van het europeesche hoftheater. Daartoe bevatte het teveel populaire elementen zoowel uit den Shinto-kultus als uit de heroïsche sage en de boeddhistische leer. Zelfs leidde de aanpassing aan den smaak en de behoeften der massa tot weder-invoering van de boersche klucht (kyogen) tusschen de vier à vijf ernstige spelen, waaruit de voorstellingen bestonden. Deze vonden in den regel plaats in de open hoven der groote tempels te Ise, te Kasoega en in andere middelpunten van den Shinto kultus. Het aantal toeschouwers, dat in die hoven ruimte vond, was wel is waar tamelijk beperkt, maar af en toe werden ook groote volksvoorstellingen buiten de tempels gegeven, waar elkeen tegen betaling toegang had. De opbrengst kwam het een of ander werk van algemeen belang, zooals het herstel van een brug of een tempel, ten goede. Dergelijke voorstellingen ‘kwagin’ (inteeken) Nó genoemd, gingen van den shogun of van een der groote vorsten uit en werden altijd als openluchtspelen gegeven. Vaak werd het tooneel in de breede bedding eener uitgedroogde rivier opgeslagen. In den regel begon de voorstelling's morgens in alle vroegte; een enkel maal schijnt zij ook gedurende den nacht plaats gevonden te hebben [1)]

1) De subtiliteit van gedachte, die in den stijl van het Nó-spel tot uiting kwam, blijkt o.m. uit de aanwijzingen, die Seami ten opzichte dier nachtelijke voorstellingen geeft. De geest-van-den-dag, zegt hij, is positief; het Nó moet dan zoo stil en rustig mogelijk gespeeld worden ter wille van het kontrast. Het spel-bij-nacht echter is iets geheel anders: dan moet ‘positief” gespeeld worden, om het ‘negatieve’ der duisternis te neutraliseeren.

Nog in de XVIIIe eeuw werden dergelijke ‘kwagin’-Nó-spelen in den regel eenmaal per jaar gegeven. Groote menigten stroomden toe, om de voorstelling bij te wonen; somtijds werden 30.000 kaarten verkocht.

Hieruit blijkt wel, dat de Nó-spelen, ondanks hun sterk konventioneel en aristokratisch karakter, ondanks het gebruik van de hoftaal voor den proza-dialoog en de historische toespelingen en citaten uit klassieke schrijvers waarvan zij wemelden, toch door het volk bewonderd en genoten konden worden. Dit kwam, doordat hun inhoud voor een groot deel steunde op een algemeene en traditioneele volkskultuur; de romancen en sagen, waar zij hun stoffen aan ontleenden, waren allen bekend en dit was ook het geval met de talrijke japansche en chineesche liedjes, die in den tekst werden ingevlochten.

Hoftooneel in den engeren zin, monopolie der heerschende klasse, werd het Nó pas, toen de voorstellingen verplaatst werden naar de paleizen der vorsten en edelen en het aan het volk onmogelijk werd gemaakt, deze bij te wonen. Een onvermijdelijk gevolg daarvan was het opkomen van een populair theater, dat, min of meer op de Nó-spelen geïnspireerd, deze door de opneming van allerlei realistische en sensationeele elementen vulgariseerde.

Nu wij het Nó-spel in zijn wording en zijn volgroeiden staat hebben beschouwd, kunnen wij ons eenigermate rekenschap geven van de punten van overeenkomst en van verschil tusschen deze hoogste uiting der oostersche dramatische kunst en de grieksche tragedie.

Het Nó en de tragedie hebben gemeen, dat hun innerlijke struktuur door het archaïsch-magisch ritueel bepaald en hun inhoud in hoofdzaak aan het bewogen kleurrijke leven van het heroïsch tijdperk ontleend wordt. Verheffing van gevoel en waardigheid van uitdrukkingswijze leerden beide aan de hoven der edelen en vorsten, waar de sagenkunst tot bloei kwam. Beide sloten de laag-komische en ontuchtige elemen-

ten uit, die tot het oorspronkelijk ritueel behoorden; deze vormden de kern van een afzonderlijk genre. Bij beide gaf 'milieu-verandering' - het woord genomen in een zeer wijde beteekenis, als uitbreiding van den geestelijken horizon door opneming van nieuwe kultuur-faktoren - den stoot tot de binding der oude pre-dramatische elementen tot een dramatische synthese. Een geestelijke kracht - al waren haar diepste wortels maatschappelijk - adelde bij beide deze elementen, doordrong ze met den gloed van een algemeene levensvisie, een konceptie van het leven en den dood, het vergaan en het worden. In Griekenland was het de filosofie die dit volbracht, in Japan het Boeddhisme.

Dit laatste punt van overeenkomst tusschen de tragedie en het Nó bepaalt beider stijl, het verklaart beider innerlijke eenheid - een eenheid, waar alle tegenstrijdigheden hunner wording in zijn opgelost. In het Nó zoowel als in de tragedie stonden alle artistieke elementen in dienst van een onzichtbaren meester: de religieus-nationale idee; alle dienden deze, dat is alle hielpen mee een aestethisch, en toch weer boven het louter-aesthetisch uitgaand doel te bereiken.

Zijn tragedie en Nó-spel in vele opzichten gelijk, in andere bestaan tusschen hen groote verschilpunten. Een der oorzaken daarvan is natuurlijk het onderscheid in de ekonomische, politieke en sociale vormen van het Griekenland der oudheid en het middeneeuwsche Japan; een andere de essentieels andersgerichtheid van het westersch en het oostersch bewustzijn. De kern der grieksche tragedie is de verheerlijking van de onvernietigbare kracht en onvergankelijke schoonheid van het leven, zooals dat zich in eenlingen - menschen, heroën en goden - openbaart. De kern van het Nó-spel is de verheerlijking der vernietiging van het leven en van het levensverlangen, van het opgeven van alle begeeren, dat is van de persoonlijkheid zelve, en van haar opgaan in den algemeenen levensvloed.

De oorsprong van de tragedie en het Nó-spel uit het ritueel verklaren niet enkel hun vaste struktuur en semi-religieus karakter, maar ook het feit, dat beide dezelfde konventies gebruiken tot het uitdrukken der emoties, te weten het koor, den dans, de maskers en het ingrijpen van het bovennatuur-

lijke. Enkel de figuur van den bode bezit het Nó-spel niet, diens funktie kon vervallen, doordat de handeling in den regel speelde in het verleden; zij was zelve een verhaal.

De voornaamste funktie van het grieksche koor was, zagen wij, de tragedie uit de sfeer van het reëele, bijzondere en tijdelijke omhoog te heffen tot een ontijdelijke, algemeene en abstrakte sfeer, een venster te openen naar het rijk van bovennatuurlijken vrede. In het Nó is voor deze funktie geen plaats, doordat het veel minder dan de grieksche tragedie beweegt in de gewone natuurlijkheid. Het is veel abstrakter, veel verder van de werkelijkheid verwijderd, aan alle kanten, als een eiland door de golven, door het boven-natuurlijke omspoeld. In overeenstemming met dit karakter van het Nó-spel, staat het Nó-koor geheel en al buiten de natuurlijke werkelijkheid. Het verschil tusschen het koor der tragedie en het Nó-koor vloeit ten deele voort uit beider verschillende afstamming. In den Dithyrambos danste het koor oorspronkelijk het leven van den god uit, later beklaagde, betreurde, verheerlijkte het den god. Toen de ritus tot tragedie uitgroeide, bewaarde het koor iets van zijn vroeger karakter. Het trad op als een half-werkelijk wezen, een soort ideale sociale groep. Het vertegenwoordigde de religieuze gemeenschap. In het Nó-spel daarentegen is het koor geheel en al abstrakt: het symboliseert zoomin een persoon als de gemeenschap; het mengt zich op geen enkele wijze in de handeling en evenmin geeft het uiting aan de gemoedsbewegingen, die deze bij de toeschouwers opwekt. Onbewegelijk op den achtergrond van het tooneel gezeten, in een neutraal gewaad gehuld, blijft het in alle omstandigheden reflektief en passief. Somtijds voert het een twee-gesprek met een der spelers; vaker herhaalt het als een zachte echo een reflektie, een verlangen of een klacht, door den hoofdpersoon uitgesproken, of geeft het bij diens woorden en bewegingen een lyrisch kommentaar. Op het hoogtepunt der aktie treedt het in de plaats van den held, of beter gezegd, een soort arbeidsverdeeling vindt plaats tusschen beide: de handelingen en emoties, die de speler dansend voorstelt, drukt het koor uit door gezang, zooals het tempelkoor dit deed bij den Shinto-godendans.

Evenals in de grieksche tragedie is het gebruik van maskers

in het Nó-spel een gevolg van zijn afstamming uit het magisch ritueel, dat daemonen en goden altijd gemaskerd voorstelde. Bij de Grieken echter was deze afstamming niet de eenige oorzaak, misschien zelfs niet de voornaamste, waardoor de maskers behouden bleven. De reusachtige afmetingen der amphitheaters maakten het onmogelijk, de gelaatstrekken der spelers te onderscheiden en hun wisselende uitdrukking te volgen; de versterkte en monumentale uitdrukking van het levensgroote masker drong zich, evenals het gebruik van kothurnen, uit praktische overwegingen op. Die overwegingen golden natuurlijk ook voor het koor, dat insgelijks gemaskerd optrad.

Voor het Nó-spel, dat slechts bij uitzondering in groote ruimten werd gespeeld, had het masker geen praktische, maar uitsluitend geestelijk-aesthetische beteekenis. Behalve de goden en helden, droegen ook de grijsaards maskers: de eisch van schoonheid en adel was onvereenigbaar met de kenteekenen van lichamelijk verval. De vrouwelijke figuren in de Nó-spelen werden altijd gemaskerd gespeeld; immers, hun rollen werden - evenals in de grieksche tragedie geschiedde - vervuld door mannelijke spelers. Het koor daarentegen was nimmer gemaskerd.

De maskers der Shinto-tempeldansen droegen in hooge mate het teeken hunner oorspronkelijke bedoeling: schrik aanjagen en ontzag inboezemen. Zij hadden een daemonische en dwingende expressie, wier bijzondere kracht nog versterkt werd door hun ontzaglijke afmetingen en door de gruwelijke vervorming van het menschelijk gelaat, waarin hun makers schijnen te hebben uitgemunt. Het Nó-spel, dat het gebruik van de houten maskers van de dengakoe- en saroegakoe-dansen overnam, verkleinde de afmetingen en verzachtte de buitensporige kracht der expressie. Zelfs hebben de vrouwen-maskers een stereotiepe, ietwat zoetelijke uitdrukking, overeenkomstig het japansche ideaal van vrouwelijke schoonheid.

Het spreekt vanzelf, dat de kleine afmetingen der Nótheaters sedert de opvoeringen naar de hoven der paleizen werden verplaatst, de maskertechniek sterk beïnvloedden. Die techniek moest wel een geheel andere zijn dan die van

het grieksche drama, dat een openluchtspel was voor tienduizenden toeschouwers.

Ook in dit onderdeel komt het groote onderscheid aan het licht tusschen het overheerschend-demokratisch karakter van het grieksche en het overheerschend aristokratisch karakter van het japansche tooneel - een onderscheid, waaraan zoowel groote verschillen in de maatschappelijke struktuur als in den hoogtegraad der maatschappelijke ontwikkeling ten grond lagen. De grieksche tragedie ontstond in het tijdperkvan overgang der eenvoudige warenproduktie tot de vroeg-kapitalistische produktie, De antieke maatschappij voerde dien overgang niet ten einde: de instelling der slavernij gedoogde het niet. Maar de nieuwe sociale en geestelijke verschijnselen die in de grieksche maatschappij opkwamen, de expansie eener stedelijke bourgeoisie vol fierheid en zelfbewustzijn, en het besef van zedelijke en psychologische problemen en konflikten, wier rumoer de moderne tijden vullen zou, werd in de tragedie op heerlijk schoone en verheven wijze uitgedrukt.

Het Nó-spel ontstond op een lager plan van ekonomische ontwikkeling, in een stadium van konsolideering der feodale instellingen, van vernadrukkelijking en verharding der klassenverschillen. Het kwam op in een maatschappij, wortelend in den kleinen tuinbouw en het kunstige ambacht, een maatschappij, waarin nog geen sprake was van grootbedrijf en voortbrenging voor buitenlandsche markten, en evenmin natuurlijk van burgerlijke instellingen en levensvormen. Echter, die maatschappij had - en dit is wel het meest essentieele kenmerk der geheele chineesch-japansche beschaving - elk onderdeel der kultuur vele eeuwen lang tot het uiterste doorwerkt en verfijnd en tot ongeëvenaarde volkomenheid gebracht, Zij had, zooals een der westersche bewonderaars van het Nó-spel zich uitdrukt, ‘alle kunsten en ambachten, alle riten en zeden, onder de mikroskoop van een eeuwenlange observatie geplaatst.’ [1] Onuitputtelijk geduld en oneindige liefde, gepaard met onvermoeide verzorgdheid van ook het geringste detail, leidden in Japan op het einde der middeleeuwen tot een tooneelkunst van zoo edele

1) M. Stopes ‘Plays of old Japan’.

voornaamheid en tevens van zoo doordringende bekoring, als het westen in de eeuwen van onze jaartelling nimmer heeft gekend. Zelfs de westerling, die heden ten dage de Nó-spelen in een engelsche of fransche vertaling leest - slechts één enkel schoonheids-element komt tot hem van de oorspronkelijk zoo rijke synthese, en ook dit eene nog verminkt, - zelfs hij voelt somtijds al de bekoringen, al de ontstellende diepte des levens, uit een strofe, een enkelen regel, op hem aanwieken en zijn hart binnendringen en dit vervullen met zoet verlangen of huiverend ontzag.

## II. Het middeneeuwsche volkstooneel.

**N**A de verovering van het romeinsche rijk door de barbaren en de stormen der volksverhuizing, blijven de ekonomische grondslagen der maatschappij eeuwen lang zoo goed als onveranderd. Nog ten tijde van Karel den Groote zijn groot-grondbezitters en kleine afhankelijke boeren de voornaamste maatschappelijke klassen, evenals zij dat vierhonderd jaar vroeger waren.

Echter, zijn de eigendomsvormen en produktieverhoudingen in die vierhonderd jaar vrijwel dezelfde gebleven, de menschen daarentegen veranderden. Reeds schieten in den volkerenchaos de eerste kristallen aaneen; de moderne naties, die in de volgende eeuwen het materiaal der historische ontwikkeling zullen zijn, beginnen zich te vormen. In plaats van een wereld-in-ontbinding kwam een maatschappij vol kiemen van nieuw leven: de doodstrijd der uitgeleefde antieke kultuur is volstreden, de geboorteweeën der feodale samenleving zijn begonnen. Met de slavernij is de verachting voor den arbeid verdwenen; tusschen den grondbezittenden adel en de lijfeigen boeren is ruimte gekomen voor een klasse van vrije landbouwers.

De oorsprong van het geheimzinnig vermogen, door middel waarvan de barbaren aan het stervend Europa nieuw leven inbliezen, lag in hun maatschappelijke instellingen. Vrijheidsliefde, gevoel van samenhoorigheid, zelfbewustzijn, dapperheid, eerbied voor de vrouw: al deze eigenschappen en neigingen, die door de sociale organisatie van het ge-

slachtsverband in hooge mate bevorderd waren, werkten bij de Germanen nog na, lang nadat dit verband ten onder was gegaan. Zoo sterk was die nawerking, dat zij hun de kracht gaf, om West-Europa te vernieuwen en een stuk gentielorganisatie, de markgenootschap namelijk, over te brengen in de feodale maatschappij. Dank zij het sterk demokratisch, half-kommunistisch karakter van deze organisatie, bleef het plaatselijk verband tusschen de lijfeigen boeren bewaard; zij beschikten over een middel-van-verweer tegen hun heeren, gelijk de slaven der antieke wereld dat nimmer bezeten hadden [1].

Wanneer in de tweede helft der middeneeuwen de maatschappelijke ontwikkeling weer in beweging komt, graaft de stroom een nieuwe bedding. Sedert de opkomst der antieke kultuur zijn in de voorstellingwereld der menschen nieuwe elementen ontstaan; de levensstof werd verrijkt met nieuwe kiemen. Daarom kan het nieuwe ontwikkelingsproces van barbaarschheid naar beschaving, dat een deel dier menschheid in de middeneeuwen doormaakt, geen eenvoudige kopie van het oude zijn. Alle verschijnselen die dit proces kenmerken, - de vervanging der productenhuishouding door de geldhuishouding, het ontstaan van den handel en van de klasse der kooplieden, de differentiatie der beroepen, de opkomst der steden, - zij zullen een nieuw, een eigendommelijk merk dragen. Het geheele proces zal, al zijn de wetten die het beheerschen dezelfde, ten deele andere vormen aannemen als in de antieke wereld, anders verloopen, tot andere uitkomsten leiden; te weten: tot het ontstaan van de machinale groot-industrie en het moderne kapitalisme.

Zooals met alle maatschappelijke en geestelijke verschijnselen, zoo is het ook met het drama. Een vergelijking van zijn opkomst in de middeneeuwen en in de klassieke oudheid toont op verrassende wijze het wetmatig karakter aan van het maatschappelijk groeiproces, ook op dit bepaalde gebied. Echter brengt die vergelijking naast vele punten van overeenkomst ook groote punten van verschil aan het licht. Hoe belangrijk deze laatste zijn, blijkt uit het algemeene resultaat

1) Friedrich Engels, Der Ursprung der Familie; hoofdstuk VII.

der ontwikkeling. Voert deze in de oudheid tot het ontstaan der klassieke tragedie, aan het einde der middeneeuwen loopt zij uit op de schepping van het romantische drama der spaansche en der engelsche renaissance.

Een aantal werken over de geschiedenis van het drama leggen nadruk op het feit, dat de katholieke kerk in de vroege middeneeuwen, ten einde het volk met de afschaffing der heidensche riten te verzoenen en het af te houden van de voorstellingen der gehate potsenmakers en akrobaten, het dramatisch karakter der liturgie versterkte, ongeveer op dezelfde wijze als het Boeddhisme in Azië deed. Door het invoegen van allerlei vertooningen poogde de kerk de aantrekkelijkheid van den dienst te verhoogen. Zoo wordt op Goeden Vrijdag de gekruisigde Christus plechtig begraven; met Pinksteren wordt vuur vanuit den kerktoren naar beneden geworpen of worden veelkleurige bloemen gestrooid; op Driekoningen houden de Magiërs een ommegang door de kerk; een ster verschiet langs het gewelf, om hun den weg te wijzen. In dergelijke uitbreidingen der liturgie heeft men vaak den oorsprong van het geestelijk drama der middeneeuwen gezocht.

Echter, niet in al dergelijke bijkomstigheden: in den georganiseerden katholieken eeredienst zelf heeft dit zijn uitgangspunt, zooals deze gegrondvest is in de mis, dat is de voorstelling, met sakrale doeleinden, van de belangrijkste voorvallen uit het leven van Christus. De mis is meer dan een symbolisch-dramatische herdenking der hoogste oogenblikken van den stichter der kerk: zij is hun herhaling en herbeleving. Haar hoogtepunt is de eenwording der gemeente met den geofferden god; - dezelfde mystieke handeling dus, als het hoogtepunt der antieke mysteriën vormde. Echter met dit verschil, dat in haar het mysterie zich niet in de gemeente, maar in den middelaar tusschen haar en de godheid, den priester, voltrekt. In en door het misoffer wordt de priester één met den god dien hij voorstelt, hij wordt die god zelf, zooals de dansende priester in den Shinto-tempel de godheid werd. In de katholieke liturgie zoowel als in de dionysische riten en den Shinto-tempeldans keert de kernvoorstelling van het totem-offermaal terug.

Evenals de oude heidensche riten dit deden, bevat de mis

de kern van een symbolisch drama met aktie en dialoog; hierdoor kan zij tot het uitgangspunt der dramatische ontwikkeling worden, al verschilt de christelijke liturgie op één belangrijk punt van de, rechtstreeks van het magisch ceremoniëel en de vereering der vruchtbaarheid afstammende, riten. Immers, in het Shinto-geloof zoowel als in den Dionysos-kultus leefde het eenheidsgevoel voort, dat den primitieven mensch met de natuur had verbonden. En daaruit volgde van zelf, dat in beide al de verschillende middelen tot uitbeelding der emotie, waarover de mensch beschikt: zang, dans, gebaren en mimiek, tot een synthese vereenigd waren. In het Christendom daarentegen werd dit eenheidsgevoel verbroken en geloochend: daarom kon een algemeene synthese der middelen tot uitbeelding in den christelijken kultus niet bestaan.

Het Christendom kwam op uit de tegenstelling tot het oude naturisme; het verachtte en haatte de natuurlijke wereld met inbegrip van den vleeschelijken mensch. Het stelde geest en vleesch, de kinderen gods en de kinderen der wereld, als onverzoenlijke tegenstellingen tegenover elkaar. In de natuur zag het een rijk des duivels, wiens macht over den mensch enkel door de wedergeboorte overwonnen kon worden. Leidt in den dionysischen mythus de wedergeboorte tot eenwording met de natuur, vereenzelviging met stier en leeuw, lam en adelaar, - in het Christendom beteekent zij juist het afsterven des vleesches, het verstooten van het natuurlijke.

Het grieksche drama nam zoowel de riten op, bij de graven der helden gevierd, als den rijken inhoud der homerische sage. Enkel het phallisch element van ongebondenheid en ontuchtigheid dreef het uit. Het was zich zijn afstamming van de heilige dingen bewust en voelde zich door haar geadeld; maar het leefde uit de wereld, uit de handelingen en lotgevallen, de verlangens en smarten der menschen. In het christelijk drama der middeneeuwen moet elk wereldlijk, elk heidensch-archaïsch en elk populair element tersluiks binnendringen, het moet zich handhaven tegen het hardnekkig verzet der kerk in, zooals de verdrongen gedachte den droom binnendringt en zich daarin handhaaft.

Het Christendom verdoemde het lichamelijk wezen van

den mensch als het voertuig zijner zondige begeerten; de dans, in het Oude Testament opgevat als een middel tot verheerlijking van Jehova, aan offer en gebed evenwaardig, wordt uit den christelijken eeredienst gebannen. Door deze uitbanning ondergaat de kultus een eerste verarming die later, in het protestantisme, in al haar konsekwenties doorgetrokken zal worden. De algemeene synthese der kunsten, zooals zij in de sakrale riten der natuurgodsdiensten leeft, is in den katholieken ritus verbroken. Weliswaar behoudt de liturgie in muziek en gezang aesthetische hulpmiddelen van den eersten rang, maar met de uitbeeldingder-emotie door het lichaam verwerpt zij een element van plastische en dramatische schoonheid, dat niet kan worden vervangen. Het drama dat, met de mis tot uitgangspunt, in den loop der middeleeuwen ontstaat, zal die verminking en verarming nooit geheel te boven komen; de verloren eenheid zal in het geheele moderne tijdperk niet meer worden hersteld. Op den duur zal het verlies voeren tot nieuwe differentiatie, en wel, voor wat het literaire drama aangaat, tot overbezetting van de funktie van het woord, welks beteekenis hoog boven die van alle andere middelen tot vertolking der emotie zal uitstijgen, - terwijl daarentegen in de opera het muzikale element over alle andere elementen der voorstelling het overwicht krijgen zal.

De herdenkingsdagen van belangrijke gebeurtenissen in het leven van Christus, - die der verkondiging zijner geboorte, de geboorte zelve, de kruisiging en de opstanding, - geven reeds vroeg in de middeneeuwen aanleiding tot de uitbreiding der liturgie. Op zulke dagen vinden bijzondere diensten plaats, waarin het dramatisch beginsel der mis zich rijker ontplooit dan in de gewone. De Paaschdienst wordt een liturgisch-dramatisch spel van Dood en Opstanding; zijn kern vormt de gezongen dialoog tusschen de vrouwen aan het graf en den engel. Somtijds verschijnt de Christus daarbij aan Maria Magdalena. Of wel, aan den wisselzang van het koor paart zich een symbolische aktie: het crucifix, op Goeden Vrijdag met treurgezang begraven, wordt uit de aarde tevoorschijn gehaald en op zijn oude plaats in de kerk gebracht, onder het zingen van den koorzang ‘Christus is

opgestaan'. Terwijl de geheele verdere liturgie in het latijn wordt gezongen, valt de gemeente - aldus haar plotseling deelnemen aan de handeling als het ware markeerend - in de landstaal in; een feit dat voor de verdere ontwikkeling van het liturgisch drama van groote beteekenis is.

Het rijkst aan dramatische elementen van alle liturgieën is de Kerstmis. In haar is niet het graf, maar de kribbe het middelpunt der handeling, zooals niet Christus, maar Maria de hoofdpersoon is. Het leggen van het hoofdaccent op Maria beteekent de eerste stap, die van de verheerlijking van een god tot die van een sterfelijk mensch voert: met deze stap begint de verwereldlijking van het drama.

De liturgie van Driekoningen bevat weer andere belangrijke kiemen van de dramatische ontwikkeling: de Herodesfiguur, die als de verpersoonlijking van het booze beginsel optreedt. Aan die figuur hecht zich alles, wat in het volk aan bloeddorstige fantazieën, aan voorstellingen van wreede, brute gewelddadigheid leeft. Meer nog dan Satan zelf zal Herodes in de misterie-spelen de duivelsche wreedheid belichamen; de afschuw, die hij opwekt, wordt niet, als bij den 'vader der zonde', getemperd door den vroolijken lach, die diens verschijning als 'vader der dwaasheden' te voorschijn roept.

Zoo ontstaat uit de liturgie allengs het liturgisch drama, welks kern - evenals die der grieksche tragedie - de lyrische koorzang is en dat, evenals deze, naar den dramatischen vorm toe groeit door de inlassching van een zich allengs uitbreidenden dialoog.

Maar terwijl in het oude Griekenland het proces, waardoor de reivoerder zich losmaakt van het koor, samenvalt met dat, waardoor het spel zich losmaakt van den kultus, slaat de ontwikkeling in de middeneeuwen een tegenovergestelden weg in: de meer en meer in de landstaal gesproken dialoog wordt bij de latijnsch-gezongen liturgie ingelijfd. Blijft in het grieksche tooneel het altaar der godheid aan den sakralen oorsprong van het spel enkel herinneren, het liturgisch drama daarentegen blijft een onderdeel van den ritus, zijn handeling verloopt in de letterlijke beteekenis van het woord rondom het altaar.

De bloeitijd van het liturgisch drama valt vóór de 13e eeuw; daarna begint de overgang naar het half-wereldlijke misterie en mirakelspel, - een overgang, die twee eeuwen in beslag neemt. De voorstelling der Christus-mythe wordt somtijds afgewisseld met, somtijds vervangen door, voorstellingen uit het leven van Maria, de Apostels en de Heiligen. Met de uitbeelding van hun tusschenkomst in het aardsche geschieden stroomt het wereldsch element de spelen binnen; in de plaats der sakrale handeling komt de profane gebeurtenis; tal van maatschappelijke typen verschijnen ten tooneele: monniken en priesters, boeren en burgers, koppelaarsters en drinkebroers; - allen worden zij door de schrijvers satyrisch en karikaturaal of eenvoudig realistisch voorgesteld.

In het antieke Griekenland had de opslorping der heroïsche sage door de tragedie-in-wording deze verrijkt met aesthetische en ethische elementen van hoog gehalte, haar geleerd, edele menschelijke ontroeringen op waardige wijze uit te drukken, haar lyrische vervoeringen van al te weelderige zinnelijkheid gekuischt. Bij de wording van het middeneeuwsche drama geschiedt iets geheel anders. De Christus-mythe en de katholieke eeredienst zijn rijk aan elementen van pathetische schoonheid, maar wat de stof der christelijke sage, met name de legende der heiligen daaraan toevoegt, draagt in den regel de kenmerken van naïef-barbaarsche fantasie en plat realisme, somtijds die van kinderlijke innigheid. De schoonheid der Christus-mythe wordt niet versterkt en verrijkt door de legenden, integendeel wordt zij overwoekerd door allerlei lagere bestanddeelen.

Gaaf en sterk staat het liturgisch drama in zijn gekoncentreerde beslotenheid, Zijn diepe religieuse ernst en hooge spanning behoeven geen poëtische versiering; het versmaadt de pracht der zinnelijke dingen; alle aardsche schatten liggen diep onder hem. Zijn struktuur, onmiddellijk uit den kultus voortgekomen, is streng en groot van lijn. Juist deze strengheid van kompositie noodzaakt de dichters in den dialoog tot de sterke samentrekking, die hun werk zoo aangrijpend maakt.

In de Maria- en mirakelspelen is van deze architekturale

en saamgetrokken schoonheid niets meer over. Elk spoor van den ritueelen vorm, waarvan ook die spelen afstammen, is verloren gegaan; voorname soberheid werd vervangen door afmattende langdradigheid; aangrijpend pathos door zielloos geredekavel, zoo goed als eindeloos eentonig voortvloeiend. De oude schoonheids-elementen zijn verdwenen, terwijl geen nieuwe hun plaats ingenomen hebben. De misterie- en mirakelspelen verhouden zich tot het liturgisch drama der vroege middeneeuwen ongeveer zoo, als de statige pracht der byzantijnsche mozaïeken zich verhoudt tot de muurschilderingen van minderwaardige schilders van het quattrocento.

De schrijversvan de teksten der christelijke mirakel-spelen hadden volstrekt geen artistieke aspiraties - evenmin als de schrijvers der boeddhistische spelen, die in dejapansche tempels werden vertoond. De eenen zoomin als de anderen streefden ernaar, om door den toover van hun woord de verbeelding der hoorders op te wekken en hun hart te treffen. Den eenen als den anderen was het er enkel om te doen, het kommentaar te leveren bij een levend prentenboek of een rijkbewogen kijkspel, een spel dat ten doel had, de dogma's door middel van de oogen der ziel in te prenten, ten einde deze beter te wapenen tegen de verzoeking van kettersche dwaalleeren.

Zóó weinig waren de teksten der mysteriespelen bestemd om gelezen te worden, dat zij in den regel noch gedrukt, noch in fraai-versierde handschriften verspreid werden. Enkel Frankrijk maakte, wat dit laatste aangaat, een uitzondering.

De beteekenis van het midden-eeuwsche ernstige drama ligt niet op aesthetisch, maar op sociaal en kultureel gebied. De misteries en heiligen-spelen hebben ten eerste beteekenis als sociale verschijnselen, als groote volksfeesten, in welke het religieuze en het wereldlijke element onafscheidelijk verstrengeld optreden. In de tweede plaats spiegelt zich in hun ontwikkeling de worsteling tusschen de kerk en het wereldlijke leven. Naar mate de tijden voortschrijden, zien wij de landstaal ál meer de misterie-spelen binnendringen; wij zien de Evangelies vervangen worden door zelfvervaardigde teksten en de kerkelijke gezangen door het vrije recitatief. In plaats van geestelijken worden het meer en meer leeken, die als

vervaardigers der teksten optreden. Eerst worden de spelen in de kerk vertoond, later op het kerkhof, tot ten slotte de vertooning naar het groote marktplein, het hart der stad, wordt verplaatst.

In al deze dingen zien wij den afstand voortdurend verminderen, die het vulgus van de geestelijke hiërarchie scheidt en het wereldlijke element aan kracht toenemen. Wij zien hoe het streven der burgerij, het misterie-spel te verwereldlijken en te maken tot een sociale daad, waaraan alle belangrijke stedelijke organen hun medewerking verleenen, met succes bekroond wordt. Vooral in Frankrijk kan men deze zelfbevrijding, wier voornaamste politieke hefboom de stedelijke commune is, duidelijk volgen. Aan den aanvang van het tijdperk der Hervorming is eindelijk, als resultaat eener eeuwenlange worsteling, de in gilden georganiseerde derde stand heer en meester over het tooneel geworden. Zelfs het recht van censuur, door de kerk hardnekkig verdedigd, is ten slotte voor haar verloren gegaan. Slechts enkele gebruiken, reminis censen van het verleden, getuigen nog van de innige verbinding, die eens tusschen kerk en tooneel bestond [1].

Evenwijdig aan den socialen strijd van kerk en opkomende stedelijke burgerij om de heerschappij over het tooneel verloopt nog een andere hardnekkige strijd, die, veel meer dan de eerste, de diepe wateren der volksziel in beroering brengt. Het is de strijd om het behoud der oude heidensche voorstellingen, riten en gebruiken en om hun opneming in de christelijke mythologie, den kultus en het kerkelijke spel.

Het katholicisme, van huis uit minder verdraagzaam dan het boeddhisme, gedoogde het voortbestaan van de altaren en heiligdommen der germaansche natuurgoden in den regel niet. Maar het geloof in deze godheden was te diep geworteld, de gehechtheid aan de gebruiken, met hun dienst samenhangend, te groot, dan dat de kerk erin kon slagen, dit geloof en die gebruiken uit te roeien, zoolang de stroom der maatschappelijke ontwikkeling den inhoud van het geheele bewustzijn (dus ook van het onderbewuste) niet in hooge mate

1) Zoo beschikte de Confrérie de la Passion nog langen tijd, nadat de kerk van alle inmenging in het tooneel afstand had gedaan, over een loge grillée in het fransche theater.

vernieuwd had. En daar de heidensche godheden haar te machtig bleken, had de kerk geen andere keus dan aan het volk te veroorloven, hen onder nieuwe namen te blijven vereeren en de oude ceremoniën bij den katholieken kultus in te lijven, Zoo werden de feestelijke ommegangen, eertijds in verband met vruchtbaarheidsriten gevierd, verbonden aan de plechtige herdenking van gewichtige gebeurtenissen uit het leven van Christus. Natuurlijk poogde de kerk de oude symbolen door crucifix en Mariabeeld te vervangen, maar ook dit gelukte haar niet altijd. In de Kerstmis, in Paschen en St. Jan leefden de oeroude feesten van de winter-zonnewende, de opstanding der natuur en het in de aar schieten der halmen, onder andere namen voort.

De Kerst-mis luidt een tijd in van feestelijke gezelligheid en luidruchtige vermaken, die weken lang duren, soms tot Februari toe. De weerkeer van het licht, het lengen der dagen, de eerste teekenen der herleving van de natuur, alle verschijnselen kortom, die den primitieven mensch elk jaar met uitbundige blijdschap plachten te vervullen, grijpen nog diep in het leven in van den naïeven middeleeuwschen mensch. Vooral onder de jeugd vindt dat ontwaken weerklank: de aandriften bruisen door het bloed, de polsen kloppen sneller, de fantasie, het kind van herinnering en ongestild verlangen, ontbloeit. De omhoogborrelende levensdrang viert zich uit in spel en dans, in joligheid en zotternij. De oude diermaskers met hun onbewust-geworden symboliek - het hert verbeeldt de zon, de koe en het schaap doen het de regenwolken, - worden voorgebonden; wie ze draagt, voelt zich als bij tooverslag uit het rijk der alledaagsche nuchtere werkelijkheid met zijn konventies, zijn vaste stijfgeronnen omgangsvormen, in een sfeer van fantasie en vrijheid verplaatst. Wanneer vastenavond nadert, loopt het jongvolk gemaskerd de herbergen en gildehuizen af, waar de deftige burgers zich te goed doen aan den rijkelijken maaltijd, hun door het stadsbestuur aangeboden. In ruil voor een kleine belooning zorgen de jongelieden voor vermaak: zij dragen luimige dialogen voor, waar allengs de vastenavond-kluchten uit ontstaan. Het oude feest van Freya, de godin der vruchtbaarheid, met zijn vereering der sexueele krachten, zijn ontuchtige riten en

orgiastische stemmingen, herleeft in de vastenavond-viering, zooals de Saturnaliën herleven in die van den Ezelspaus. Dien dag kent het losgebroken vleesch het heilige niet meer; schaterend loopt de overmoed grenspalen omver, waar de deemoed alle andere dagen eerbiedig voor staan blijft. Het schip der kerk wordt het tooneel van dol spektakel en schaamtelooze dansen; zotternij en mommerij maken kerk en geestelijkheid tot een voorwerp van spot, alle tucht is vergeten, elk gezag wordt vertrapt. Eeuwenlang verzet de geestelijkheid zich tegen deze onduldbare dingen, deze inbreuk op haar waardigheid, deze aanranding van haar heerschappij. Tevergeefs! De volkswil is te sterk, de in het dagelijksche leven onderdrukte instinkten dringen in het vastenavondvermaak met onweerstaanbare kracht naar buiten; uit de boeien der domestikatie breekt de natuurmensch los. Pas tegen het einde der middeneeuwen, wanneer de ruige volkskracht half gebroken, het verlangen naar vrijheid half gesmoord is, slaagt de kerk erin, aan het 'feest van den Ezelspaus' met zijn woeste bacchanaliën een einde te maken.

De populairste van alle processies is die van den 'Heiligen Sakramentsdag'. Omstreeks St. Jan, in het getijde der eerste verrukkelijke zomerweelde gehouden, symboliseert zij den luister en de volledige ontplooiing der katholieke kerk. Zooals de zon in het zenith van haar glorie, de groene halmen rijpen en de aren zwellen doet, - zóó verspreidt de kerk haar weldadige warmte in het rijk des geestes. Van haar gaat de kracht uit, die de zielen tot rijpen wasdom brengt. Maar ook in de processie van den Heiligen Sakramentsdag triomfeert, in het kleed der christelijke symboliek gehuld, de blije zinnelijkheid van het heidendom. Onder kerkelijke vormen herleeft, in dwaasheid en spel, in grollen en grappen, in verkleedingen en vermommingen, de feestelijke ritus van Balder, den zonnegod.

Zooals in Athene, bij het begin der Groote Dionyziën, plechtige ommegangen de geestelijke atmosfeer schiepen voor de opvoering der tragedie, - zoo scheppen de processies, op de hooge kerkelijke feestdagen gehouden, de atmosfeer waarin de misterie- en mirakel-spelen tot hun recht komen.

Al de verschillende elementen der middeneeuwsche samen-

leving: het geestelijke en het wereldlijke, het christelijke en het heidensche, het demokratische en het hiërarchische vereenigen zich in die ommegangen door de straten der steden tot luisterrijke harmonie. In hen ontplooit zich ten volle de macht der kerk, maar niet minder getuigen zij van het zelfbewustzijn der burgers. Hooge geestelijken en koorknapen, ambachtslieden en boogschutters, allen in stijlvolle en karakteristieke drachten, vormen den stoet. Boven zijn rijen steken de vaandels en banieren der gilden uit als bonte, hooggesteelde bloemen; broederlijk dooreen met crucifix en Mariabeeld, worden beelden meegedragen uit lang verzonken heidensche eeuwen: St. Joris met den draak, het ros Beyaart met de vier Ammonskinderen en niet te vergeten de figuren der reuzen, de trouwe wakers over het heil der stad, die de lievelingen des volks zijn. Ook het aloude schip-van-Freya, de godin der vruchtbaarheid, wordt op wielen in den stoet meegevoerd. Moge de bewuste herinnering van zijn beteekenis sedert lang zijn uitgewischt, die van de dartelheid waar haar riten aanleiding toe gaven is gebleven, zooals de naam ‘narrenschip’ bewijst. De akrobaten en goochelaars die den stoet begeleiden, zullen straks het feest opluisteren met hun snakerijen en kunstige dansen, onder welke de zwaarddans of dans der Maccabeeërs niet ontbreekt. Ook in dezen dans leeft een stuk voort van een ver verleden; immers, een fragment uit een vruchtbaarheidsritus is hij, waarbij de zwaarden sikkels beduiden, een symbolische voorstelling van den oermythus van dood en herrijzenis.

In het hart der middeneeuwsche kerkelijke feesten staan de vertooningen der misserie- en mirakelspelen als elementen van een groot kultuurwerk, waaraan de massa's scheppend, reproduceerend en genietend deelnemen. Zóó moeten zij opgevat, met deze maat gemeten worden.

Evenals het antieke drama, behandelt het middeneeuwsche kerkelijke spel bijna uitsluitend stoffen, die in hun algemeene lijnen aan de toeschouwers bekend zijn [1]; evenals dat drama,

1) In Frankrijk, het land, waar het middeneeuwsche drama van de XIVe tot de XVIe eeuw het rijkst heeft gebloeid, zijn honderden misteriespelen bewaard gebleven, maar slechts een klein aantal wereldlijke stukken, in hoofdzaak de dramatische bewerking der Griseldislegende en enkele spelen-van-zinne.

put het uit een rijk fonds van gemeenschappelijke kultuur.

Aan zijn afstamming uit den eeredienst dankt het, niet af te dalen tot een funktie van het dagelijksch leven, noch verlaagd te worden tot een alledaagsch vermaak, dat elkeen zich ten allen tijde voor geld kan verschaffen. Het feit, dat de voorstellingen opgenomen zijn in de luisterrijke viering van bepaalde hooge kerkelijke feestdagen, bestendigt eeuwenlang hun plechtig karakter.

Nog versterkt wordt dit karakter door de omstandigheid, dat niet eenlingen maar groote sociale groepen de uitvoeringen dragen. Gemeenschappelijke tradities en aspiraties, een gemeenschappelijk geloof en een gemeenschappelijke geestes-inhoud liggen daar aan ten grond. Zij mogen dan al geen synthese der kunsten zijn, een synthese van het sociale leven en de sociale kultuur zijn zij zeer zeker. Enkel de samenwerking van geestelijkheid en leeken, evenals die van gemeentelijke overheid en vrije genootschappen, maakte hen in artistiek, geestelijk, technisch en financieel opzicht mogelijk. En de medewerking van groote sociale groepen aan hun zorgvuldige en langdurige voorbereiding is ondenkbaar zonder het sterke, hecht-georganiseerde gemeenschapsleven der middeneeuwsche steden.

In den loop der middeneeuwen vertoont het kerkelijk drama, zoowel wat den inhoud als wat de uiterlijke middelen der opvoering betreft, een duidelijke ontwikkeling.

Uiterlijk houdt deze ontwikkeling verband met den vooruitgang der techniek, de uitbreiding der steden, de toeneming van den rijkdom der burgerij en de weelderigheid van haar levenswijze. De verplaatsing der voorstellingen uit de kerk of den hof der kerk naar het marktplein maakt zoowel een groote vermeerdering van het aantal spelers als van het aantal toeschouwers mogelijk. Een groot deel der bevolking van de stad en het omliggende gebied kan op de markt plaats vinden; een ingewikkelde theatrale toestel, die hel, aarde en hemel verbeeldt, kan er worden opgericht.

Zoo neemt de beteekenis der stoffelijke elementen van de voorstelling aldoor toe. Tevens worden de teksten al uit-

voeriger, tot zij ten slotte tot vele duizenden versregels uitdijen. De vertooningen duren dagen achtereen; men moet er eindelijk toe overgaan, den cyclus te onderbreken en de voorstelling na zekeren tijd - in den regel een jaar - voort te zetten. Maar vaak is het spel te omvangrijk om zelfs in twee voorstellingen, elk van eenige dagen, ten einde gebracht te kunnen worden: de cyclus der 'zeven Vreugden van Maria' wordt over zeven jaren verdeeld. Waarom ook niet? Den middeneeuwschen mensch zijn het ongeduld en de haastigheid, die den modernen mensch kenmerken, vreemd. Waarom zou, waar geslachten bouwen aan de kathedralen, de voorstelling van een misterie, dat het leven der menschheid van de schepping tot aan het laatste oordeel in beeld brengt, zich niet heenslingeren door de jaren?

De innerlijke, kwalitatieve ontwikkeling van het middeneeuwsche drama is aan den uiterlijken groei daarvan allerminst evenredig. Van toenemende verdieping in de stof, toenemend streven naar persoonlijke uitdrukking en scherper karakteriseering van de figuren der christelijke legende is weinig of geen sprake. Niet meer dan de misteries der XIVe en XVe eeuw geven de mirakelspelen der XVIe blijk van poëtisch scheppingsvermogen. De eene zoomin als de andere zijn openbaringen van zieleleven, dat is van vreugde, smart, extaze of inwendige worsteling. De anonimiteit der teksten past geheel bij hun onpersoonlijk karakter. Het schijnt of de bewerkers van al deze aan wonderbaarlijke gebeurtenissen en schokkende lotgevallen zoo rijke verhalen angstvallig aan het oppervlak der dingen kleven, of zij, vastgehouden door de feiten, machteloos zijn af te dalen in het menschelijke hart. Het is als verkeeren zij in een soort geestelijke verstijving, zooals den mensch tusschen waken en slapen wel bevangt en als rijgen zij in dien toestand half machinaal de woorden aaneen, die tot vele duizenden kleurlooze, eentonige regels aangroeien. [1] Zelfs wanneer de dramaschrijvers

1) De groote kompilatie, waarin de cyclus van het Oude Testament zijn definitieven vorm kreeg, omvat 50.000 versregels. De opvoering door de Confrérie de la Passion te Parijs in 1572 - de laatste, die in de hoofdstad na langdurig geschermutsel met het gezag plaats vond, - nam 22 dagen in beslag. De vertooning van een deel van den cyclus der Apostel-geschiedenissen, te Bourges omstreeks dienzelfden tijd gehouden, duurde 40 dagen.

der middeneeuwen bij uitzondering hun ontwerp ontleenen aan de tijdgeschiedenis, blijft de wijze van behandeling vormelijk en wijdloopig: de daden van den Heiligen Lodewijk of het martelaarschap van Jeanne d'Arc schijnen hen in 't minst niet te ontroeren, of wel, wat waarschijnlijket is, zijn zij onmachtig om iets van hun ontroeringen in hun werk te doen blijken [1].

De geringe letterkundige waarde der misteries staat niet op zichzelf: hun vlakheid en langdradigheid sluit zich aan bij die van het grootste deel der XVe eeuwsche literatuur. Niet in de woordkunst maar in de architektuur en hare zusterkunsten heeft de opkomende burgerij voornamelijk de kracht van haar scheppende verbeelding geopenbaard. Het gemis aan kompositie, - een gemis dat voor de middeneeuwsche vertelkunst nog de mogelijkheid open liet van poëtische detailschoonheid, - was voor het middeneeuwsche drama doodelijk. Het drama staat en valt met de struktuur, de evenmaat tusschen het geheel en de deelen. Beperking van omvang en vastheid van vorm zijn onmisbare hulpmiddelen voor de verbeelding, zoodra deze zich op dramatisch gebied begeeft, immers zij dwingen haar zich in den stof te verdiepen. De noodzaak tot samenvatting leidt niet tot verzwakking, maar integendeel doorgaans tot versterking der expressie. Toen het misteriespel, den liturgischen vorm verbrekend, het verband met den kultus verloor en zich ‘vrij’ maakte van de traditie, toen sneed het, aan willekeur en wijdloopigheid onbeperkten toegang gevend, de mogelijkheid zijner eigen aesthetische ontwikkeling af. Niet meer dan de

1) Een der weinige middeneeuwsche drama's, waarin de persoonlijke verbeeldingskracht van den dichter de stof doordringt, is het mirakelspel van den heiligen Nikolaas, in het begin der XIIIe eeuw door Jean Bodel van Arras geschreven. Ook zijn spel van Adam steekt hoog boven het gemiddelde peil der geestelijke spelen uit. Deze stukken bevatten de kiemen van een romantisch drama in den trant van het spaansche en het engelsche der Renaissance, waartoe de ridderklasse het heroïsche, de volksklasse het kluchtige element leveren en het fantastische, beide bestanddeelen verbinden zou. Echter de ontwikkeling ging niet in die richting; het allegorisch didaktische genre kreeg weldra de overhand.

middeneeuwsche mensch, kon de middeneeuwsche kunst ‘vrij’ worden, dat wil zeggen los van een geestelijk verband, een stel uiterlijke en innerlijke vastheden, leven en werken. Dezelfde vrijheid, die aan het drama der Renaissance oneindige verschieten opende, gaf aan het middeneeuwsche geen andere mogelijkheid, als die tot bijkans onduldbare vormeloosheid.

Op één punt alleen valt bij het middeneeuwsche drama innerlijke ontwikkeling, vooruitgang te konstateeren, te weten op dat van de waarneming en realistisch-satyrische uitbeelding van het leven der volksklassen.

Veel meer dan de misteries geven de mirakelspelen, - die feitelijk een overgang naar het wereldlijke drama vormen - aanleiding tot het inlasschen van komische tafereelen. Zwervende papen - Goliarden noemt men ze - voeren als eersten dit komisch element in de spelen in, dat later door de leekenschrijvers àl meer versterkt en uitgebreid wordt. Allengs worden de spelen tot een levendige, levensgetrouwe afspiegeling van den geest, de zeden en denkbeelden der lagere stedelijke burgerij. Haar eigen robuste levenslust en rauwe humor komen daarin telkens aan den dag; ze zijn vol uitingen van half-goedmoedige, half-geërgerde spot over de huichelarij der welgedane papen; wreed wordt hun hoon pas, als hij zich keert tegen de meest-vernederde en zwaarst-bedrukte van alle middeneeuwsche klassen: het gesarde, mishandelde landvolk. Van de boeren der komische intermezzo's in de mirakelspelen gaat die hoon ook over op de herders der Kerstmisteries. In tegenstelling tot de figuren der narren, die door het besef hunner geestelijke meerderheid wraak nemen over de vernedering hun lichaam aangedaan, verschijnen boeren en herders in de spelen altijd als geestelijk-weerloozen, als onnoozele halzen, waar geestige schelmen hun vaardigheid aan toonen en slimme bedriegers hun onverzadelijke roofzucht aan botvieren.

Door het geheele Avondland, van Spanje tot Skandinavië en van de engelsche kusten tot Hongarije toe, bij Kelten en Slaven evengoed als onder de germaansche en romaansche volken, zijn de opvoeringen der misterie- en mirakelspelen

in de middeneeuwen een der sterkste manifestaties van den gemeenschapsgeest en tevens een der belangrijkste socialiseerende en kultureele faktoren geweest. Niet enkel in de volkrijke, bloeiende steden van Noord-Frankrijk en Noord-Italië, van Vlaanderen en het Rijndal vonden die opvoeringen plaats, maar ook in tal van kleine steden en tot in eenzame, ver van de verkeerswegen gelegen dorpen toe. Vooral is dit het geval met het passiespel. Het volk wordt nooit moede het te zien en aan te hooren: het schijnt wel, of zijn geloof pas waarlijk levend in hem wordt, wanneer het den lijdensweg van den gekruisigden god, diens smadelijken dood, graflegging en glorierijke opstanding, in alle bijzonderheden ziet verbeeld.

In de middeneeuwsche drama's waren, zooals in elke religieus-sociale tooneelkunst het geval is, de hoogere en de lagere kanten der menschelijke natuur harmonisch vereenigd. Daarom konden die drama's zich ook richten tot den geheelen mensch en den geheelen mensch bevredigen: den vleeschelijken met zijn animalen levensdrang en zinnelijke aandriften, zoowel als den geestelijken met zijn schuldbesef, zijn behoefte aan individueele en sociale verlossing door opgaan in het universeele. De godsdienstige plechtigheid vloeide inéén met het vroolijke volksfeest; de vrome aandacht, waarmee de duizenden toeschouwers zich schaarden, om de heilige geschiedenissen vertoond te zien, was er niets minder oprecht en innig om, al eindigde het feest, gelijk echte volksfeesten dit door alle tijden heen gedaan hebben, met luidruchtige pret en dolle uitgelatenheid.

In nog hooger mate dan de bouwkunst - die immers altijd rekening moet houden met materiaal en klimaat, - is het volkstooneel der middeneeuwen door de geheele Christenheid gestempeld met het merk eener algemeene wereldbeschouwing, eener gemeenschappelijke overtuiging ten opzichte der groote levensgeheimen: het worden en vergaan, des menschen afkomst en bestemming, den oorsprong der zonde en de beteekenis der smart.

In de katholieke levenskonceptie vinden de middeneeuwsche drama's hun eenheid, een eenheid, die alle verschillen

van historische traditie en nationale omstandigheden overbrugt en nog verwonderlijker aandoet, wanneer men zich rekenschap geeft, hoe beperkt in die tijden het verkeer was tusschen de verschillende landen en hoe gering de middelen waren tot onderlinge geestelijke beïnvloeding.

Staat het middeneeuwsch volkstooneel in poëtische beteekenis zoowel bij het japansche Nó-spel als bij de grieksche tragedie zoozeer ten achter, dat men het daarmee niet in één adem noemen kan, als manifestatie eener gemeenschapsidee en als uiting van een gesocialiseerden geestes-inhoud overtreft het verre het Nó en streeft het grieksche tooneel op zijde. Het vereenigde alle groepen der stedelijke bevolking in een grootsch streven op kultuurgebied; het richtte aller vermogens en gaven op het bereiken van een religieusartistiek doel, Zoo werkte het als een faktor, die de geestelijke vereenzaming en verarming der volksmassa's met kracht tegenhield.

Natuurlijk sloot de gelijkheid-in-het-wezenlijke der spelen geen verbijzondering-in-het-bijkomstige uit. Deze verbijzondering openbaart zich duidelijker naar mate, tegen het einde der middeneeuwen, de nationale eigendommelijkheid der west-midden-en zuid-europeesche volken zich, als gevolg hunner historische lotgevallen, ál dieper accentueert.

Italië is het land, waar de mensch met iederen ademtocht schoonheid en harmonie inzuigt; de lieflijkheid der uiterlijke wereld dringt diep in zijn wezen en wordt één met zijn bloed; zijn begeerte gaat er naar uit, haar te genieten en na te volgen. Italië is ook het land bij uitnemendheid van de feesten, die ‘verhoogde oogenblikken in het volksbewustzijn’, waarin de religieuze, zedelijke of aesthetische idealen van het volk zichtbaren vorm aannemen. Van het eerste oogenblik af, dat het kerkelijk drama er zich losmaakt uit de windselen der liturgie, treedt het element van zintuigelijke bekoring op den voorgrond: pracht van kostuums en décors, rijkdom van ‘klaar-blinkende tapijten’, verbluffende effekten van massagroepeering en massa-plastiek. De groote kerkelijke feesten voeren al vroeg tot luisterrijke stedelijke optochten, waarbij de godsdienstige gedachte ondergaat in een verbijsterende pracht van wereldsche motieven en symbolen. Als de zon

der Renaissance hoog staat boven Italië, zullen die optochten, onder den naam 'Trionfi', de bekoorlijkste mythologische motieven uitbeelden in schoone menschelijke gestalten en sierlijke dierlijven, in heerlijke stoffen en gewaden, in rijk bewerkte wapens en verfijnde gebruiksvoorwerpen of bibelots. De fantasie der grootste beeldende kunstenaars zal zich aan de samenstelling en opsmukking van deze optochten uitvieren: levende kunstwerken zullen zij worden, tot het uiterste verzorgd en in ieder onderdeel doordacht [1].

Maar ook de schoonheid heeft haar gevaren voor den groei van het drama. Al dit zwelgen in zinnelijke pracht houdt den geest er van terug, in de psychische diepte van het onderwerp af te dalen: de loomheid der oververzadigde zinnen wordt tot een belemmering voor de poëtische verbeelding.

In Engeland komt het religieuze drama voornamelijk tot ontwikkeling in den vorm van het processie-spel [2], een vorm, die van grooten invloed is op den inhoud; immers, hij dwingt tot zekere beknoptheid, zekere koncentratie van de stof. De noodzakelijkheid, allerlei bijkomstigheden te laten vervallen en de aandacht te vestigen op de hoofdzaken en de hoofdfiguren, leidt van zelf tot een vrijere behandeling. Al is de poëtische waarde ook der engelsche spelen doorgaans niet meer dan middelmatig, zoo munten zij toch boven die van andere landen door sterkere typeering der personen uit. Vooral de papen en tyrannen (Herodes) worden levendig

1) Reeds in de XIVe eeuw zond Florence over geheel Italië 'feestkunstenaars' uit, die zich met het arrangeeren van optochten, enz. belastten.

2) Het processie-spel ontwikkelt zich als volgt. In het eerst houdt de stoet bij zijn ommegang door de straten af en toe eenige oogenblikken stil; de vertooners maken van die rustpoozen gebruik, om een korte voordracht op rijm te houden. Dit geschiedde niet enkel in Engeland maar ook in andere landen. Toen het dramatische element allengs meer beteekenis kreeg werden de beide bestanddeelen van het feest gescheiden: eerst kwam de ommegang, daarna de vertooning op het marktplein. In Engeland echter sloeg de ontwikkeling een anderen weg in: de onderbrekingen van den ommegang werden langer en veelvuldiger, zoodat de vertooners gelegenheid kregen, hetzij een klein tooneelstuk of een afgerond fragment van een omvangrijk drama te spelen. Zij voerden daartoe op wagens een soort primitief tooneel mede; vandaar de naam 'wagenspel'.

uitgebeeld. De liefde van het engelsche volk voor bosschen en velden komt ons als een frissche geur tegemoet uit de episoden, die spelen op het platteland.

Zoo zouden overal verschillen aan te wijzen zijn. In alle landen echter doordringt de volksziel den stof der christelijke mythen en legenden met haar humor, haar naïve fantasie en kinderlijke innigheid. Overal vat het volk de heilige gebeurtenissen op, min of meer naar analogie van zijn eigen dagelijksch leven: vandaar de zonderling-huiselijk en gemeenzaam aandoende voorstellingen van Christus, Maria en de Heiligen. Overal mengt het in die stof iets van de verbeeldingen en heugenissen, die onder den drempel van zijn bewustzijn als in een oerwoud voortleven: wreede en teere, lieflijke en wilde, gedrochtelijke en verrukkelijke dingen. In elk misterie liggen pathetische en groteske elementen wonderlijk dooreen gemengd en ondanks alle poëtische schamelheid trilt door elk daarvan de polsslag van het leven.

Te vergeefs vaardigt de kerk verbod na verbod uit, om den vloed der populaire verbeelding uit de spelen te weren: zij slaagt er niet in, deze van komisch-realistische episoden te zuiveren. Integendeel wordt het schandaal voortdurend erger, de vrijpostigheid gaat alle grenzen te buiten; ten slotte wordt zelfs de Christusfiguur een mikpunt van spottende kwinkslagen. Het prestige der kerk kán dit niet verdragen, te minder, daar altijd nog lagere geestelijken aan de vertooningen deelnemen. Zelfs vrouwenrollen vervullen zij, evenals rollen van krijgslieden, narren en duivels. Wanneer blijkt, dat alle vermaningen en bedreigingen niets uitwerken, blijft aan de kerk niets anders over dan het veld te ruimen: de vertooningen in de kerk worden, evenals de deelneming van geestelijken aan de opvoeringen, verboden. Van een middel tot versterking van het geloof zijn deze in de oogen der geestelijkheid ontaard tot een ontwijding van het heilige.

Niet de kerk echter, pas de opkomende gecentraliseerde staat durft den strijd-tot-het-uiterste tegen het volkstooneel aan. Wanneer in 1541 de Confrérie de la Passion een vertooning van het Misterie der Apostelen voorbereidt, wordt deze op een aanklacht van het parlement van Parijs verhinderd. De akte-van-beschuldiging verwijt den spelers, in-

plaats van te stichten, het Evangelie te ontwijden en de heilige dingen tot een aanfluiting te maken. Onwetende ambachtslieden, die 'hun rollen met slechte uitspraak voordragen', kunnen niet anders dan de spotzucht der toeschouwers opwekken. Daarenboven worden allerlei onstichtelijke kluchten ingelascht. En, ten slotte, zijn de vertooningen oorzaak, dat het volk om hen bij te wonen, zijn godsdienstplichten verwaarloost. Ditmaal voert het Damocles-zwaard van het recht den dreigenden doodelijken slag tegen het volkstooneel nog niet uit: na wat heen-en-weer gepraat worden de voorstellingen, zij het onder beperkende voorwaarden, toch nog toegestaan. Zeven jaren later echter worden zij voor goed verboden.

Onafhankelijk van de misterie- en mirakelspelen ontstaat in de middeneeuwen een wereldlijk-komisch tooneel, dat zijn wortels boort ver in het verleden; - verder dan tot de dagen der zwervende liedjeszangers en kunstenmakers: mimen, histrionen, joculatoren of hoe zij ook heeten mogen, - allen zonder onderscheid door de kerk in de ban gedaan, - die de tradities van het stervende romeinsche keizerrijk voortzetten. Die wortels reiken tot in den heidenschen tijd. De vastenavondklucht heeft haar oorsprong in germaansche offerfeesten; de fransche sottie stamt rechtstreeks af van het kerkelijke feest der zotten, dat weer afstamt van de saturnaliën. Het wezen hiervan: de momentane omkeer van alle gewone en geijkte verhoudingen, de knecht zich uitstrekkend op het rustbed van zijn heer, de dwaasheid ten troon zittend over de rede, gaat op het kerkelijke feest over en maakt dit in hooge mate populair. Geen wonder! Het feest der zotten opent één dag in het jaar wagewijd sluizen, die alle andere dagen stijf-dicht blijven; het geeft aan instinkten en neigingen den vrijen loop, die altijd angstvallig onderdrukt moeten worden. Zijn populariteit ging over op de talrijke 'tooneelgezelschappen van zotten', die in Frankrijk gedurende de XIVe eeuw ontstonden - een matige schatting raamt hun aantal op 500. Hun répertoire omvatte een aantal genres, van den komischen monoloog en de kermisklucht af tot de politieke satire toe. Het komisch tooneel

dier dagen was méér dan een plaats van ontspanning voor het volk, waar het de dagelijksche zorgen in uitbundige vroolijkheid kon vergeten: het was een spiegel der zeden en een school van politieke opvoeding. Immers, het tooneel oefende funkties uit, die in later eeuwen zouden overgaan op de pers, de politieke klub en de parlementaire tribune. En zeker stimuleerde de wijze, waarop het deze funkties uitoefende, de massa's in veel sterker mate tot scheppende zelfwerkzaamheid, dan de pers en de parlementaire tribune dat in later eeuwen zouden doen. In veel hooger mate ook dan de religieuze drama's, was het komisch tooneel een schepping van het volk. Wat het bewoog, kwam daar tot uiting; wat het verachtte en haatte, werd daar gegeeseld en bespot. In den regel waren de spelers geen beroeps-akteurs, maar dilettanten uit de burgerij; ambachtslieden, klerken en studenten; bij uitzondering traden ook wel geestelijken en edellieden op. De kern der gezelschappen zal waarschijnlijk bestaan hebben uit menschen zonder vaste levenspositie: de naam van het meest beroemde hunner, ‘les Enfants sans souci’ geeft dit reeds aan.

Eeuwenlang was het komisch tooneel in Frankrijk een der gaafste en krachtigste uitingen van den volksgeest; pas de Renaissance gaf aan zijn bloei een knak. De meest uiteenloopende elementen, de protestanten zoowel als de katholieken en de kringen der geleerden spannen in dien tijd samen om het te ondermijnen. In de plaats van klucht en satire komt de navolging der klassieke romeinsche komedie; het misterie en mirakelspel worden vervangen door de klassicistische tragedie, pompeus, rhetorisch, gewichtig en koud. Het publiek, dat tot dusverre een eenheid vormde, valt van nu af aan in twee deelen uiteen. De ‘nieuwe kultuur’ graaft een diepe kloof tusschen een kleine groep geestelijk-bevoorrechten en de breede massa's. Die groep zal steeds meer alle hoogere aesthetische genietingen monopoliseeren: voor haar leden de pracht en meeslepende bekoring der opera, de verfijningen van het letterkundig drama; voor de aan zich zelve overgelaten, in de sociale onderwereld weggetrapte massa, het grove en vulgaire vermaak. Echter, eer de scheiding zich in haar volle konsekwenties doorzet, zullen de beste levens-

sappen uit het komisch volkstooneel overgaan in het werk van den grootsten modernen blijspelschrijver, in dat van Molière.

Anders dan in Frankrijk, waar het komisch realisme reeds vroeg in de middeneeuwen een afzonderlijk genre vormt, stamt het engelsche blijspel van de komische intermezzi in de misterie- en mirakelspelen af. Allengs worden deze intermezzi, - waarin behalve de komische figuren der fransche en vlaamsche kluchten, zooals de bedrogen echtgenoot, de slimme bedriegelijke vrouwen, de koppelaarster, ook domme boeren en onnoozele herders veel stof tot vermaak leveren, - steeds meer uitgewerkt en uitgebreid, tot zij ten slotte bijna het karakter krijgen van een spel in het spel.

De middeneeuwen hebben nog andere spelen voortgebracht, als het religieuze drama en de verschillende variaties van het komisch genre. De aantrekkelijkste van deze ondergeschikte soorten is het Meispel. Naar den geest een afstammeling van den ouden ritus, bij het ontwaken der natuur gevierd, wordt zijn vorm in hooge mate beinvloed door de ridderlijke steekspelen. Als ridders in een toernooi worstelen in het Meispel Zomer en Winter om de zegepraal, de eerste in een groen gewaad gehuld en het hoofd met jonge twijgen omkransd, de tweede bekleed met een kleed van mos en stroo of van dorre bladeren.

Somtijds begeleidt een koor deze allegorische pantomime met het zingen van het een of andere oude refrein:

> ‘Frarira, der Sommer ist da,
> Der Winter hats verloren’.

Of wel:

> ‘Violen und die Blumen
> die bringen uns den Sommer’.

Het Meispel was wijd en zijd verbreid; nergens echter werd het zoo algemeen beoefend en was het zoo populair als in Engeland. De voorliefde van het engelsche volk voor natuur en openluchtspel komt in die populariteit op treffende wijze aan het licht. De kunstige, ingewikkelde ‘Morrisdances’ (uitloopers van den ritueelen zwaarddans) en de

vroolijke rondedansen rondom den versierden Meiboom, die den levensboom symboliseert, behooren tot het engelsche Meifeest, evenals de landelijke kluchten en komedies, aan de Robin Hood-legende ontleend. De zuivere geuren van het woud stroomen ons uit die spelen tegemoet, vermengd met de frischheid van water en weide. Maar niet enkel de zoetheid van het natuurleven: ook de vrijheidsdrang, de levenslust en het zelfbewustzijn der engelsche boerenklasse borrelen uit hen op.

De dichters der late middeneeuwen, met hun voorkeur voor didaktische stoffen en allegorische behandeling, werkten het oeroude motief van de 'worsteling van Zomer en Winter' naar hún aesthetische opvattingen en in overeenstemming met de behoeften van hun tijd uit. In de spelenvan-zinne, die moraliseerende drama's, waarin de verschillende elementen van den mensch uit elkaar gehaald en als de blokken van een bouwdoos naast elkaar neergelegd worden, verschijnt dat motief in een nieuwen vorm: als de strijd namelijk tusschen goede en slechte menschelijke eigenschappen. Hoe gekunsteld en vervelend die 'moraliteiten' lateren geslachten ook zouden toeschijnen, erkend moet worden, dat zij in het drama een nieuw element brachten, en wel het psychologische, dat in het misteriespel nog geheel ontbrak.

Weliswaar was het psychologisch element in de moraliteiten louter vormelijk: het bestond feitelijk nog slechts uit de formule der tegenstelling tusschen geest en vleesch, tusschen plicht en begeerte, hoogmoed en verootmoediging. Maar toch beteekende de invoering van dat element, dat de verbeelding zich ging wagen in het gebied der menschelijke psyche, om aarzelend en tastend een paar stappen in de innerlijke wereld te doen.

De tijd van opkomst der spelen-van-zinne valt in de XVe eeuw, in de XVIe duurt hun bloei nog een poos voort, dan volgt een snel verval. In hun plaats komen nieuwe dramatische vormen, die zich van Italië uit door heel west-en zuid-Europa verspreiden. Die vormen zijn het herderspel, het allegorisch feestspel, het mythologisch drama en de 'ge-

leerde' komedie. Al deze genres, die als kleurige bloemen in den weelderigen hof der italiaansche Renaissance ontluiken, krijgen grooten invloed op de verdere ontwikkeling der Europeesche literatuur.

Bewondering voor het klassieke romeinsche blijspel van Terentius en Plautus is het, die de italiaansche Renaissancedichters - onder hen zijn geesten als Ariosto en Macchiavelli - tot hun werken in dit genre inspireert. Echter, geen slaafsche nabootsing willen zij, maar vrije navolging zoowel van den stijl als van de wijze van behandeling. Waar het pas geeft, streven zij naar zelfstandige inventie; typen als de pedante geleerde, de bijgeloovige sterrenwichelaar of alchimist, zijn niet overgenomen van de klassieken maar uit direkte waarneming der werkelijkheid ontstaan.

Ook voor het klassieke drama gaat de italiaansche Renaissance aanvankelijk bij de romeinsche oudheid ter schole. Een poos lang wordt Seneca mateloos bewonderd en met voorliefde vertaald of nagevolgd.

In het begin van de XVIe eeuw worden in Venetië de eerste vertalingen van Sophokles en Euripides gedrukt. In de opvoeringen der klassieke tragedie viert het decoratieve genie der Renaissance-kunstenaars triomfen, zoowel in de verzorgdheid der details als ten opzichte van het bereiken van massale effekten. Zooals de oogen van de heerlijke ensceneering, genieten de ooren van de schoone muziek en den koorzang: het is, of de oude synthese der kunsten herleeft. Echter, in Italië ontbreekt de bodem voor een zelfstandige ontwikkeling der dramatische kunst en weldra geraakt, als gevolg van den algemeenen socialen en politieken achteruitgang, het heroïsch-klassicistische theater in verval. Maar dit theater ging niet ten onder, zonder het zaad te hebben uitgestrooid, dat weldra elders tot heerlijken bloei zou komen.

## III. Het romantisch drama der engelsche Renaissance.

**W**IJ hebben er reeds op gewezen, dat de engelsche misterie- en mirakelspelen zich in enkele opzichten van de vastelandsche onderscheidden. In dat onderscheid lagen bepaalde mogelijkheden van psychologische en dramatische ontwikkeling besloten; meer echter niet. De teksten ook der engelsche spelen zijn in 't algemeen kleurloos en onpersoonlijk; de wijze van voorstelling vertoont de gewone kenmerken van den middeneeuwschen romantischen stijl: zij is een mengelmoes van wilde fantasterij en grof realisme. Niets wordt hetzij verhaald of lyrisch uitgedrukt, de geheele handeling wordt aanschouwelijk gemaakt. De stijl draagt het kenmerk van de aanvankelijke propagandistisch-didaktische doeleinden der vertooning. De kerk organiseert deze ten einde het volk zekere geloofswaarheden diep in te prenten, daarom werkt zij bij voorkeur met sterkzintuiglijke middelen.

De indirekte middelen, waarvan het antieke drama zich bediende - het episch element van den bode, het lyrische van het koor - vonden in het middeneeuwsche geen plaats. Het feit, dat de geheele handeling werd voorgesteld, onthief de schrijvers van de taak door de kracht van hun woord te boeien en te ontroeren. Deze ondergeschikte funktie van het woord verklaart, waarom de grootste middeneeuwsche dichters het drama niet tot voertuig hunner verbeelding gemaakt hebben. Zelfs de groote dichters der italiaansche Renaissance, die, zooals Tasso en Ariosto, wèl voor het tooneel schreven, beschouwen hun dramatischen arbeid als iets bijkomstigs.

De verandering, die het tooneel in de XVIe eeuw onderging, stond niet op zichzelf; zij was een bijzondere uiting der algemeene transformatie, die op alle levensgebieden - ekonomisch, sociaal, politiek, geestelijk - inzette.

In den loop van deze transformatie verloor de kerk haar voornaamste funkties; deze werden door wereldsche instellingen overgenomen. Het karakter der kerk als een instituut tot heerschappij en uitbuiting werd daardoor zoowel

verscherpt als den massa's nadrukkelijker tot besef gebracht. Haar gezag verminderde, de greep waar zij de zielen in geklonken hield werd losser. De aardsche dingen scheidden zich af van de hemelsche; het was of de hemel terugweek naar oneindige verten; de aarde daarentegen kreeg voor den mensch een beteekenis, die zij in vele eeuwen niet had gehad. Tot haar en tot alles wat op haar geschiedde, in de eerste plaats tot den mensch en zijn werken, ging de warmte van het gevoel weer uit, dat zich zoo lang op mythologische voorstellingen en fantasieën geworpen had.

Toen de algemeene sfeer-des-levens anders werd en de glans, waarin de katholieke kerk had gestraald, vervaalde, toen kon het niet anders, of ook de misterie- en mirakelspelen moesten de wijding verliezen, die hen in het bewustzijn der menschen had omgeven. Niet het feit op zichzelf, dat in de plaats der geestelijken beroeps-akteurs gekomen waren, zoomin als eenige andere bijzondere omstandigheid waren oorzaak, dat die wijding verloren ging: de groote, algemeene vernieuwing van het menschelijke zijn en bewustzijn was dit. Zooals een gebouw, dat onder een tooverachtige verlichting fantastisch schoon leek, wanneer dat licht vergaat achterblijft in onbelangwekkende nuchterheid, - zoo ging het den misterie- en mirakelspelen. In de nieuw-ontstaande maatschappij steunden zij niet langer op de suggestie die het onderwerp uitoefende, noch op de kollektieve stemming der toeschouwers. In haar moest het drama werken door eigen kracht, dat is door het vermogen der dichters, hun ontroeringen en visies te projekteeren in menschelijke gestalten. Hetzelfde proces van verzelfstandiging en afscheiding, waaruit twintig eeuwen vroeger de attische tragedie was voortgekomen, voerde in het tijdperk van Elizabeth tot het ontstaan van het engelsche drama der vroege Renaissance.

Van den individueelen kant beschouwd, was de dramatische ontwikkeling zoowel aan het opkomen van groote dichters, als aan de omstandigheid gebonden, dat deze voor hun fantasieën bij voorkeur den dramatischen vorm kozen. Groote dichters echter komen enkel op in groote bloeitijdperken der kultuur en deze op hun beurt veronderstellen

een lange voorafgaande periode van ononderbroken ontwikkeling, waarin een groote hoeveelheid stof verzameld en tot in onderdeelen doorwerkt, dat is, een rijke traditie gevormd wordt. Op zulk eene traditie steunen bewust of onbewust de kunstenaars van eiken 'Grooten Tijd'.

In Engeland bestond op dramatisch gebied een dergelijke traditie. Waren de zes eeuwen, verloopen sedert het ontstaan van het liturgisch drama, in zeker opzicht eeuwen van verval geweest - immers in de plaats van strenge kompositie was vormeloosheid gekomen, in die van saamgetrokken kracht, verwaterde wijdloopigheid - van een ander gezichtspunt bezien waren die eeuwen voor het drama een tijd van onophoudelijk vergaren en beproeven geweest.

De christelijke sagen, de oude heldenverhalen uit den heidenschen tijd, de ridderromans, de legenden van het groene woud, de volksliederen en de populaire balladen, al deze verschillende elementen werden in den loop der eeuwen met elkaar verbonden, vermengd en gedramatiseerd. Telkens waren nieuwe bestanddeelen opgenomen, anderen uitgestooten, nieuwe kombinaties beproefd; talrijke bewerkingen ontstonden, elk geslacht van dichters vond een steeds toenemend materiaal te zijner beschikking om vrijelijk uit te putten.

Daarbij verrijkte de literatuur der italiaansche Renaissance de schatkamers der fantasie weer met een haast oneindige hoeveelheid nieuwe en kostbare stoffen. Vele bekoorlijke en edele gestalten, tallooze treffende motieven, spannende gebeurtenissen en boeiende verwikkelingen verschenen binnen den gezichtskring der west-europeesche geletterden. En als was dit alles niet genoeg, werd hun in dienzelfden tijd nog de antieke wereld door middel van italiaansche vertalingen ontsloten.

Bij deze overrijke stof uit vreemde landen kwam in Engeland nog een vrucht van eigen bodem. De inhoud der nationale geschiedenis, door Holinsched in zijn kronieken verhaald, werd in de tweede helft der XVIe eeuw door den druk algemeen toegankelijk gemaakt. Heenbuigend over die zware folianten leerden menschen beseffen, wàt het was, dat hen als landgenooten saambond, wàt hun borst van vreem-

den, heerlijken trots deed zwellen. Het nationale zelfbewustzijn, een vrucht der historische ontwikkeling, spiegelde zich in de kronieken en won door die spiegeling nieuwe kracht.

In den tijd tusschen den bloei van het misterie-spel en de opkomst van het Renaissance-spel verloopend, ontstonden verschillende dramatische overgangsvormen; tot uitsterven gedoemde soorten streden tegen levenskrachtige. Het romantisch drama en het romantisch blijpel, de beide vormen waarin zulk een ontzaggelijke massa ongelijksoortig materieel tot eenheid is gebracht, waren de overlevenden van een groot aantal basterdvormen. Nog kort voordat Shakespeare's eerste historische spelen tot opvoering kwamen, ontstond een dergelijke basterdvorm uit de paring van het spel-van-zinne met het geschieddrama. Historische figuren en allegorische abstrakties traden daarin naast elkaar op.[1)]

De dichters der engelsche Renaissance hadden tot taak uit de veelvuldige stoffen, die hun ter beschikking stonden, een keuze te doen, ze te rangschikken, te schiften en tot nieuwe kombinaties te verbinden. Maar niet deze taak was het voornaamste en meest essentieele deel van hun werk. Dit was: leven inblazen aan de gestalten van alle tijden en volken, uit de historie, de sage, de mythe, den ridderroman, het sprookje en den droom, aan de honderden figuren, die in de tooneelstukken van de middeneeuwen en van den overgangstijd als bloedelooze schimmen rondwaarden; de meest uiteenloopende levenssferen: mythische, barbaarsche, antieke, bijbelsche, ridderlijke, moderne, idyllische, fantastische, innerlijk te doorvoelen en zich in te denken in de meest ongelijksoortige menschelijke typen: helden, koningen, edelen, narren, clowns, priesters, verliefden, schurken, in de wonderlijkste gebeurtenissen, de vreemdsoortigste avonturen en de meest grillige, diepzinnige, samengestelde en subtiele karakters. Hun taak was in één woord: het leven te doen opstaan in zijn oneindige rijkheid.

Wij weten, dat de dramatische dichters van het tijdvak

1) Het optreden van den Tijd in den proloog van enkele historische drama's van Shakespeare en van het laatste bedrijf van zijn Winteravondsprookje kan als een vluchtige herinnering aan, of een nawerking van, dit genre beschouwd worden.

van Elisabeth het wonder dezer opstanding volbrachten. Hun scheppingsdaad bracht tallooze gestalten, uit de werkelijkheid, uit de historie en uit de sfeer der verbeelding, die tot dusver een dramatisch schimmenbestaan geleid hadden, tot leven en deed dit leven uit handelingen blijken.

Hoe volbrachten die dichters dit wonder? Waardoor slaagden zij er in te doen, wat aan de midden-eeuwers op dramatisch gebied nimmer gelukt was? Wat was de nieuwe faktor, die hun de kracht daartoe gaf?

Die faktor was de gloeiende belangstelling in de menschelijke persoonlijkheid, het ademlooze verlangen, dat in de Renaissance opkwam, om het grootsche, blije of bloedige, sombere of teedere, vermetele of groteske avontuur van ieder individueel bestaan mee te leven. Een tweeledige verandering voltrok zich in de gedachten. Het leven der menschheid, dat de geheele middeleeuwen door opgevat was als een onderdeel van het kosmisch gebeuren, als de baan, door een planeet in een ontzaglijk zonnestelsel beschreven, - dat leven kwam voor den Renaissance-mensch in het hart van het geschieden te staan. Dit was de eerste verandering. De tweede was, dat de eenling, tot dusver beseft als deel van een sociale groep, daarmee onafscheidelijk verbonden, uit die groep losraakte en beseft werd als een wereld op zich zelf, vol duizelende hoogten, verschietende verten en onpeilbare diepten, een aan kiemen en krachten oneindig rijke mikrokosmos. De scheppingsdaad van de kunst der vroege Renaissance - in de eerste plaats die van de portretkunst en van het drama - was de ontdekking der menschelijke persoonlijkheid en haar beginnende verovering. Deze ontdekking was even grootsch en even vol konsekwenties in de psychologische en artistieke levenssfeer, als die van nieuwe werelddeelen op het gebied van het materieele leven.

De Renaissance-mensch ontdekte de persoonlijkheid niet enkel in anderen, maar allereerst in zichzelf. Het besef van zijn eigen samengesteldheid, van de hoogte en diepte zijner ziel, verrukte hem en deed hem tevens duizelen. Hij begreep het bruisen der hartstochten en de oneindigheid van het verlangen in anderen, den strijd der goede en slechte eigen-

schappen in eiken mensch, zijn eerzucht, jaloerschheid, wreedheid, wellust en doortraptheid, zijn heldhaftigheid en teerheid, omdat hij van dit alles een kiem voelde in zichzelven.

Zóó was de nieuwe geest. Zijn herkomst was de maatschappij - zijn oorsprong haar veranderingen. Beter gezegd: die geest was de openbaring als gevoel en gedachte, de afdruk in de stof-der-ideeën, de uitdrukking in den godsdienst, in de filosofie, in de poëzie, in de kunsten, van veranderingen in het produktie-proces, in de sociale en de staatkundige verhoudingen.

Wij zagen, hoe de heerlijke bloem der grieksche tragedie ontbloeide in een tijdperk van grooten en snellen overgang op elk gebied: overgang van het ambacht naar de manufaktuur, van de produktie voor de nationale tot die voor de internationale markt, van oligarchische tot burgerlijk-demokratische instellingen, van de kleinburgerlijke tot de imperialistische staatsorde, van groepleven tot individualisme, van religieuze gebondenheid tot kritisch onderzoek en twijfel. Langs dezen overgang bereikte de grieksch-antieke wereld het hoogste punt van ontwikkeling, dat vereenigbaar was met haar inzicht in de natuur, met haar technisch kunnen en met het bestaan der slavernij als grondslag der maatschappelijke instellingen. Nadat zij dit hoogtepunt bereikt had, geraakte de grieksche maatschappij in verval, kwijnde en ging ten onder. In het romeinsche rijk doorliep de ontwikkeling nogmaals - zeer in het algemeen gesproken - dezelfde stadiën. Belangrijke raderen in de maatschappelijke machinerie - militaire, technische, juridische, administratieve - werden tot grooter volkomenheid gebracht, maar geen nieuwe bronnen aangeboord van wijsheid en schoonheid. De romeinsche beschaving bezweek aan dezelfde oorzaken, waar de helleensche aan was bezweken: aan de onmogelijkheid tot zelf-ontwikkeling en zelf-vernieuwing.

In West-Europa scheen tegen het einde der midden-eeuwen de ekonomisch-sociale ontwikkeling eenzelfde verloop te gaan nemen, als in de klassieke oudheid het geval was geweest. Dit verloop was: de vervanging van de produktie voor eigen

gebruik door de warenproduktie, het opkomen eener stedelijke burgerij en het zich losmaken van den eenling, maatschappelijk en geestelijk, van de groep waarin hij geheel was opgegaan. Maar nieuwe elementen, door de eeuwen aan den levensstroom toegevoegd, deden de ontwikkeling ànders verloopen. De belangrijkste van die elementen waren: de grootere kennis van de aarde en van de geheele natuur, de betere techniek en de hoogere waardeering van den arbeid.

Door de Europeesche volken in veelvuldig kontakt te brengen met het morgenland, luidden de kruistochten een tijdperk in van belangrijke en vruchtbare groepen-beïnvloeding. De geestelijke horizon werd ruimer, het tempo der ontwikkeling van de kennis der natuur sneller, de techniek ging vooruit, de internationale handel nam toe. De begeerte wegen te vinden naar Oost-Indië, die niet door de ongeloovigen versperd konden worden, deed, vooral sedert den val van Konstantinopel, de ontdekkingslust sterk aanwakkeren en werkte als een prikkel op de zeevaart. Tusschen 1493 en 1622 vallen de ontdekking van Amerika, die van den zeeweg naar Indië, de eerste tocht dwars door het Amerikaansche vasteland en de eerste vaart rondom de aarde. Hoe talrijke teleurstellingen, hoe groote offers, hoeveel vermetele waaglust en oneindige doorzetting achter deze dorre opsomming verborgen is, kan men zich heden moeilijk meer voorstellen. Drie, vier geslachten onversaagde reizigers - Italianen, Portugeezen, Spanjaarden, Nederlanders, Engelschen - voegden hoofdstuk na hoofdstuk toe aan het groote epos der ontdekkingsreizen, dat door hun tijdgenooten met onverzadigbare graagte verslonden werd. Waren die reizen een school van heroïsme en standvastigheid, - zij waren niet minder een bron van onmetelijke rijkdommen en van haast onbegrensde macht voor staten, korporaties en eenlingen.

Tengevolge van een geheel komplex van gebeurtenissen - de groote geografische ontdekkingen waren er een der belangrijkste van, - verplaatsten de handelswegen zich in den loop der XVIe eeuw van Zuid- en Midden-Europa naar de kustlanden aan den Atlantischen Oceaan. De levenskracht dezer laatste nam snel toe, terwijl die van de landen rondom het bekken der Middellandsche Zee allengs verminderde.

Het leek of de bloedstroom, waardoor het maatschappelijk organisme werd gevoed, een nieuwe richting genomen had. Italië viel den vreemdelingen ten prooi, Zuid-Duitschland verloor zijn ekonomische en kultureele beteekenis. De macht van het spaansche wereldrijk, tot fabelachtige grootheid plotseling omhoog geheven, wankelde; reeds werd zijn glans doffer. Absolutisme en klerikalisme sloegen er in broederlijk verbond de stedelijke burgerij ter neer en worgden de vrijheid van geweten. Aan de levenskracht dier burgerij echter was elke verdere maatschappelijke ontwikkeling gebonden; de dadendrang verslapte, de kultuur verstarde, de geest stierf af.

Anders in Engeland. Reeds in de dagen der Noormannen, dat is eeuwen vroeger dan de andere staten van West-Europa, had Engeland een zekere mate van nationale eenheid bereikt. Sedert den tijd van Willem den Veroveraar (1066) vertoonde zijn geschiedenis de kenmerken eener ononderbroken ontwikkeling; en in sommige belangrijke opzichten verliep deze ontwikkeling geheel anders, dan die van het vasteland. Het feodale stelsel schoot in Engeland nooit diepe wortels, in den 100-jarigen oorlog tegen Frankrijk en den daarop volgenden bloedigen burgeroorlog der geslachten York en Lancaster verteerde de leen-adel zijn kracht. Niet het minst deze omstandigheid maakte het den boeren mogelijk de macht der feodale baronnen vroegtijdig te fnuiken: nog vóór het einde der XVIe eeuw wierpen zij het juk der hoorigheid af, Op het platteland ontstond een klasse van vrije landbouwers en pachters, vol onafhankelijkheidszin en ruige kracht, gelijk zij in West-Europa, - met uitzondering enkel van het kleine Zwitserland, - nergens haar weerga had. Tusschen dezen vrijen boerenstand echter en de overblijfselen van den ouden leen-adel in, schoof zich een nieuwe klasse van grondbezitters, de gentry. Deze klasse, die geen militair karakter droeg en op geen feodale voorrechten steunde, was een eigendommelijk produkt der engelsche historie en zou een gewichtige faktor blijken in haar verder verloop.

Niet enkel de boeren en de gentry waren het, die van den ondergang van den feodalen adel profijt trokken: op zijn puinhoopen verhief zich in den loop der middeneeuwen de

monarchie als een sterke, geenszins echter als een absolute macht. Integendeel werd die macht reeds vroeg door de standen, dat is door de burgers, de yeomen en de gentry, beperkt. De vorming eener gecentraliseerde bureaukratie werd tegengehouden door de autonomie der graafschappen, de oprichting van een staand leger voorkomen door de geografische ligging van Engeland, dat als eiland geen groote weermacht noodig had. Zoo kreeg de monarchie geen gelegenheid, om de beide sterkste machtsmiddelen te vormen, die haar elders veroorloofden de groote vasallen in bedwang te houden en zich onafhankelijk te maken van de steden. Zij zag zich reeds vroeg genoodzaakt, de macht te deelen met een parlement.

De overgang van middeneeuwsche naar vroeg-burgerlijke produktie en levensvormen begint in Engeland in de tweede helft der XVe eeuw. Zijn meest kenmerkende verschijnselen zijn de vervanging van den graanbouw door de veeteelt en van den feodalen door den burgerlijken grondeigendom. De opslorping van het boersche grondbezit en het boersche bedrijf door het groot-burgerlijke is een eeuwenlang proces, dat pas in het begin der XIXe eeuw definitief wordt afgesloten. Het voltrekt zich in een reeks golfbewegingen, waarvan de eerste, omstreeks 1450 begonnen, bijna een eeuw lang voortduurt.

De verandering waarvan hier sprake is, zal door alle tijden berucht blijven om de onmenschelijke hardheid, waarmee zij door de heerschende klasse werd doorgezet en om het onnoemelijk lijden dat zij over de onderdrukte bracht.

De macht van den feodalen landheer had voornamelijk berust op het aantal gewapende mannen, die hij in den krijg kon voeren. De macht van den nieuwen burgerlijken bezitter berustte op den eigendom. Voor hem was de vraag niet hoeveel menschen de grond kon voeden, maar hoeveel pacht deze opbrengen kon. Het voornaamste middel tot verhooging van de pacht was de vervanging van graanbouw door veeteelt, voornamelijk door schapenteelt. Hun wol leverde de grondstof voor het textielbedrijf, dat in Vlaanderen het eerst, later ook in Engeland zelf tot bloei kwam. Die wol werd een door den engelschen grootgrondbezitter boven alles begeerd en geschat produkt. De welvaart van het land,

het geluk van vele duizenden menschen - hij offerde ze roekeloos op, om de wolproduktie te verhoogen. Akkers, die sedert onheugelijke tijden deel hadden uitgemaakt van de gemeentelanderijen, liet hij omheinen; hij trok de gemeenten aan zich en verjoeg de pachters van het vaderlijk erf. Zoo vraten in Engeland, naar het bekende woord van Thomas More, de schapen de menschen op.

Ten gevolge van de handelwijze der burgerlijke grootgrondbezitters viel de engelsche dorpsgemeente, die op de belangenharmonie en de samenwerking van landheer, boer, arbeider en geestelijke berust had, allengs uiteen. Vele der van huis en hof verjaagde boeren doolden wanhopig rond, zoekend naar werk en nieuwe woonplaatsen; het land werd overstroomd door overtollig geworden, ontwortelde menschen. Tevergeefs poogde de overheid door drakonische straffen de landlooperij uit te roeien; hoe vele bedelaars en schooiers men geeselen liet, hoe velen men ophing, er kwamen altijd weer nieuwe, produkten van de ontbinding der vervallende maatschappelijke orde.

In het tijdvak der engelsche geschiedenis, waar de naam van Elisabeth aan verbonden is (1558-1602) vond de samenleving, aan het einde van een langdurige krisis, een nieuw evenwicht op een verhoogd levenspeil. Na een diepe inzinking steeg de lijn der ontwikkeling plotseling steil omhoog. Een groote faktor in het ontzaggelijk ‘élan vital’, dat zich in Engeland in de laatste dertig jaar der XVIe eeuw manifesteerde, was, gelijk wij hiervóór reeds opmerkten, de verplaatsing der handelswegen. Natuurlijk kon die verplaatsing enkel zulk een stimuleerende kracht blijken, doordat zij intrad op een oogenblik, dat de maatschappelijke verhoudingen een bepaalden graad van ontwikkeling bereikt hadden en de geestelijke atmosfeer met bepaalde spanningen geladen was. De nieuwe mogelijkheden op het gebied van handel en zeevaart waren voor de engelsche natie, wat de springplank is voor den getrainden gymnast.

De sterke en algemeene levensexpansie dier natie, die het tweede deel der regeering van Elisabeth kenmerkt, steunt op een zekere mate van bevestiging der nieuwe sociale orde in

het eerste deel daarvan. Het middeneeuwsche ‘Merry England’ met zijn half-kommunistische instellingen op het platteland is verdwenen, de ontbinding der dorpsgemeente een feit. De krachten van het individualisme winnen zienderoogen; de land-edelman en de groote pachters dringen vooruit. Maar in het opslorpingsproces der boerenbedrijven is een tijdelijke stilstand ingetreden; het jammergeklaag der van huis en hof verjaagden klinkt minder smartelijk en luid over de landen, - daar, waar de graanbouw zich nog gehandhaafd heeft, kan hij, mede tengevolge van de bescherming der wet, de konkurrentie tegen de veeteelt beter volhouden. Onder alle klassen op het platteland neemt de welvaart toe; met de monarchie is het wel de gentry, die van de konfiskatie der kerkgoederen door de engelsche reformatie, - dit typisch produkt der realistische politiek van de vorsten der Renaissance, - het meeste profiteert. Vriend en bondgenoot van het koningschap, wordt de gentry in de beweging die dit omhoog voert, opgenomen. Haar aandeel aan de macht groeit met de toeneming der rechterlijke en administratieve funkties; funkties, die voornamelijk door hare leden worden vervuld. Uit haar rijen komen de stoutmoedige zeevaarders, de koene ontdekkingsreizigers en de dappere aanvoerders, die de veldslagen der monarchie op het vasteland van Europa zullen winnen, de engelsche vlag zullen doen wapperen in alle wereldzeeën en in alle werelddeelen nieuwe rijken veroveren voor de kroon.

Geen gesloten midden-eeuwsche stand is de gentry; zij is een moderne klasse, onophoudelijk elementen in zich opnemend uit andere klassen, vooral uit de groep der groote kooplieden, de bovenste laag der stedelijke burgerij.

Engeland is tegen het einde der XVIe eeuw nog op en top een agrarische staat; de ruggegraat der maatschappij vormt de plattelandsbevolking, zooals de landbouw de ruggegraat der produktie vormt. Maar uit de steden komen de drijfkrachten der ontwikkeling, daar krijgt het leven nieuwe impulsies, daar groeit de ondernemingslust, daar ontwaken stoutmoedige aspiraties en worden grootsche plannen beraamd. Nog heerscht in de ambachten het gildewezen; de blikken der meesters gaan niet uit boven den engen horizon van het

handwerk; hun denkwijze zit vast in middeneeuwsche gebondenheid. Hoe anders dan zij allen leeft en denkt de groote koopman, wiens horizon wijd is als de aarde; wiens energie, telkens geprikkeld door de kans op groote winsten, onophoudelijk op nieuwe ondernemingen zint! De oprichting der 'Merchant Adventurers' wordt in verloop van korten tijd gevolgd door die der russische, der baltische, der levantijnsche en der oost-indische maatschappijen. Elke van deze oefent het handelsmonopolie uit in een bepaald deel der aarde. Vooral door den groothandel en den overzeeschen handel krijgt Londen omstreeks 1600 het karakter van een wereldstad; reeds eerder, reeds onmiddellijk na de 'Antwerpsche furie' die den bloei der trotsche Scheldestad voor eeuwen knakt, is het de voornaamste doorvoerhaven voor den handel tusschen oost en west, evenals voor dien tusschen noord- en zuid-Europa geworden. De Thames is niet slechts de drukste verkeersader van Londen, waar duizenden roeiers en veerlui hun brood verdienen: zij is ook het groote centrum van de scheepvaart, vanwaar tallooze vrachtvaarders uitvaren naar verre landen, om terug te keeren, rijk beladen met voortbrengselen van allerlei soort: goud en edelsteenen, zijde en kostbare stoffen, specerijen en zuidvruchten, bont en pelswerk, vreemdsoortige dieren en nog vreemdsoortiger zwarte, roode of bruine menschen.

Maar Londen was niet slechts een groote handelsstad, zij was ook de hoofdstad, de zetel der monarchie, de plaats waar de hofhouding was verzameld, waar de regeeringstoestel en de militaire macht hun middelpunt hadden. Dit alles bepaalde mede het karakter der stad. En ten slotte was Londen het centrum van een merkwaardig intellectueel en artistiek reveil; van de nieuwe, geheel wereldlijke kultuur, die, gevoed door den sterken golfslag van het leven, de lyrische poëzie in heerlijken glans deed stralen, aan de muziek een teedere bekoring verleende en het drama maakte tot de sterkste uitdrukking van de spanningen, de aspiraties, het élan en het eenheidsbewustzijn van het volk.

Twee nieuwe levenssferen, twee nieuwe levensuitzichten gingen voor het geslacht, dat in de laatste dertig jaren der XVIe eeuw in Engeland leefde, open; het eene enkel voor de

geletterden en beschaafden; het andere voor de natie in haar geheel.

Het eerste uitzicht was dat op de antieke wereld, door het humanisme ontsloten. Haar groote gestalten, dragers van wilde hartstochten en verdoembare daden, maar ook van edele deugden en wijze matiging, doken in heldervaste omtrekken uit de vergetelheid der eeuwen op. Het andere uitzicht was dat op de nieuw ontdekte landen met hun wonderlijke natuur en hun vreemdsoortige menschen, hun fabelachtige vruchtbaarheid en fonkelende rijkdommen aan zilver en goud.

De nieuwe levensverschieten, die den menschen haast plotseling geopend werden, hadden de stimuleerende werking van schuimenden wijn. De armste landlooper, de geringste schooier voelde een ademtocht van vrijheid en macht door zijn polsen jagen; het was als hief te midden van de sociale ellende, door de ontbinding der oude orde veroorzaakt, een gouden stem het lied van de mogelijkheden des levens aan. Niet weinigen van hen die onder de ellende leden, hoorden die roepstem en volgden haar. Beter matroos op een kaperschip, dan vagebond zonder werk en zonder brood; beter een bestaan van avontuurlijke tochten naar Oost en West, dan armoe en nood lijden in het vaderland. Menig doodarme zwerver keerde terug als een ervaren zeeman, het hoofd vol wonderbaarlijke herinneringen van de dingen die hij gezien had en beleefd.

Midden in de wateren dier heldhaftige levens-expansie vloeit de stroom der humanistische kultuur. In trillend verlangen bogen de geletterden tot hem over; de klassieke schrijvers, Seneca vooral, werden met hartstochtelijken ijver bestudeerd; Chapmans Homeros-vertaling ontsloot ook aan hen, die het grieksch onkundig waren, de statige pracht en rijke, warme natuurlijkheid van het oude heldendicht.

Veel algemeener en sterker nog dan de invloed der klassieke letterkunde op de beschaafden, was die der italiaansche; zoo sterk dat het een oogenblik scheen, als ging de nationale eigendommelijkheid in den vloed van nieuwe schoonheidselementen, die van alle kanten het leven en de kunst binnenstroomden, verloren. De italiaansche mode

onderwierp zich alles en allen; zij beheerschte oppermachtig zoowel de kleederdracht als de zede, de poëzie als het theater. Uit de nabootsing der Italianen ontstond in de kringen der engelsche juristen het klassicistische drama; vol minachting zagen zijn makers neer op de romantische spelen en de geschieddrama's, voor het tooneel bewerkte kronieken, die de liefde hadden van het volk. Maar de nationale kultuur was in Engeland te krachtig en te zelfbewust, om zich in den stroom van andere kulturen te verliezen. Zij was reeds sterk genoeg om de elementen uit die kulturen die voor haar de meeste waarde hadden, op te nemen en te assimileeren. Wat deze assimilatie mogelijk maakte, was de hooge ontwikkeling van het nationale zelfbewustzijn. De nationale trots was ten tijde van Elisabeth reeds zóó diep geworteld, de zekerheid een groote toekomst tegemoet te gaan, zóó sterk in het volksbewustzijn gegrift, dat ook de meest uitbundige bewondering voor het hoogste wezen van andere volken, zooals kunst en poëzie dit openbaren, het niet meer van zijn eigen wezen vervreemden kon.

Een volk of een klasse wordt zich altijd zijn kracht bewust in de groote doeleinden, waarop die kracht zich richt; zoo ook het engelsche volk in die dagen. In de worsteling tegen Spanje leerde het zijn eigen energie en de zekerheid zijner grootsche historische toekomst pas beseffen. Die worsteling werd gevoerd om groote doeleinden, om de suprematie ter zee en den wereldhandel, doeleinden die de verbeelding in gloed zetten en den eenling aandreven tot ontzaggelijke inspanning, tot uiterste offervaardigheid in den dienst van het vaderland.

Niet uit vrijen wil, maar tegenwillig en gedwongen door de omstandigheden, had Elisabeth de worsteling tegen het spaansche wereldrijk aanvaard. Voor haar volk echter scheen zij de inkarnatie van zijn eigen stoute aspiraties, van zijn beste eigenschappen en zijn hoogsten wil. En toen, na een heroïsch gevoerden strijd, Engeland er ten slotte in slaagde het spaansche wereldrijk te vernietigen en diens plaats in te nemen, toen kon het niet anders of de luister der overwinning moest aan de monarchie een sterker glans verleenen dan zij in Engeland ooit bezeten had. De gloed, waar heden en mor-

gen in schitterden, straalde ook op het verleden uit. De kroniekschrijvers hadden de gestalten geschetst van de koningen, de aanvoerders en de staatslieden, die in vroeger dagen de fundamenten hadden gelegd van Engeland's grootheid en macht. Sommigen van dezen waren nog half omhuld door het gouden waas der legende; anderen, scherper omlijnd, stonden reeds in den klaren dag der historische werkelijkheid. Aandachtig bogen de hoofden over naar het verhaal hunner daden en lotgevallen. Maar wanneer de schrijvers der historische spelen hen oprichtten en ten tooneele voerden in al hun felle levenskracht, hun majesteit en hartstocht, dan klopten de polsen snel, de oogen tintelden, de individuen voelden zich één worden in trots om het land hunner geboorte, 'klein van lichaam maar groot van hart'. Liefde voor dat land en vertrouwen in zijn toekomst, door diepere bronnen gevoed dan die van het persoonlijk leven, schoten breed uit in ieders borst.

Echter, zoo het volk één was in nationaal bewustzijn en nationalen trots, in al het andere was het verdeeld. De ondergang der feodale gebondenheid had niet kunnen geschieden, zonder dat het oude geloof losgewrikt werd in de harten en de banden eener allen-omsluitende levensbeschouwing verscheurd werden. Diepe kloven gingen door het volk; in zijn rijen begon een gistingsproces, dat tot ontzaglijke veranderingen op godsdienstig, politiek en sociaal gebied zou leiden. De wezenlijke goden der heerschenden waren schoonheid, kennis, genot en avontuur. Tegenover de golvende landouwen van hun verfijnd epicurisme rees de steilte van het puriteinsche geloof omhoog. Een enge kloof gelijk was zijn wereldverachting, zijn haat tegen elk zingenot een kantige rotspunt. Het puritanisme was nog zwak en klein in die dagen, een ding eerder om den draak mee te steken dan om te vreezen, en het wèrd dan ook op tal van wijzen belachelijk gemaakt. Maar in de harten der Londensche kleinburgers en ambachtslieden gloeide de zekerheid, dat hun veracht geloof, hun veel bespotte levenskonceptie ééns al die wufte, bedriegelijke schoonheid ten val brengen zou.

Al deze gevoelens en fantasieën, de uitbundige levensdrift

en het zwellend zelfbewustzijn, het juichend vrijheidsgevoel en de matelooze begeerlijkheid, de brandende belangstelling voor alle hoogten en diepten der menschelijke persoonlijkheid en de onweerstaanbare drang naar het ongewone, uitheemsche, ver-affe en wonderbaarlijke, dit alles zocht een middel tot uiting, een vorm waar het zich in manifesteeren kon en het vond dien vorm in het tooneel.

Gevoed door de nationale traditie, meegegroeid met den nationalen groei, was het tooneel, - dat aan alle vervormingen van het gemeenschappelijke bewustzijn en aan alle expansies van de nationale ziel deelnam, - ook gereed om de taak te vervullen, waartoe de geschiedenis het riep. Die taak was, het volk en de aanzienlijken - de middenstand achtte de schouwburgen een werk des duivels, - hun eigen verlangens en spanningen intenser, waarachtiger en zuiverder te doen doorleven, dan in de werkelijkheid mogelijk was, het besef van de oneindigheid der persoonlijkheid en de oneindigheid der wereld in hen op te roepen en hen te vereenigen in het gevoel der grootheid van den mensch en der nationale glorie.

Toen in de jaren zeventig en tachtig der XVIe eeuw de honger naar vertooningen, zoowel onder de voornamen als in de volksklasse, àl sterker werd, toen kwamen, bijna gelijktijdig een aantal begaafde schrijvers naar voren om hem te stillen: de vraag riep het aanbod te voorschijn. Alle domeinen der literatuur, alle sferen der verbeelding werden afgezocht naar dramatische karakters, spannende situaties en boeiende verwikkelingen. Ook de historie, in de eerste plaats die van het eigen land, leverde materiaal in overvloed. Haar geheele inhoud, van de tijden van Willem den Veroveraar tot aan den ondergang der Armada, werd gedramatiseerd. De hoofdfiguren in deze historische drama's waren in den regel de engelsche koningen, wier persoonlijke lotgevallen, voor de schrijvers zoowel als voor het publiek, de eigenlijke stof der geschiedenis vormden. Van hen allen was Hendrik de Ve de meest geliefde; de voorstelling van zijn vermetelheid, zijn sterke vitaliteit en zijn roemrijke overwinningen bleek in de hoogste mate geschikt om het nationale bewustzijn op te wekken en den nationalen trots te streelen. Behalve het heroïsche geschieddrama, kwam vooral het pastorale hof-

drama in zwang, dat mythologische motieven in den trant der italiaansche Renaissance verwerkte. De fantastische sagen van den keltischen oertijd werden uit de kronieken opgedolven en de half-mythische helden van dien tijd in verband gebracht met de worstelingen der oude Grieken en Romeinen. De italiaansche novellen en romans leverden aan het tooneel een haast onuitputtelijk aantal motieven, tragische zoowel als komische. Als tegenstelling tot haar harmonischen geest, haar voornaamheid en edele gratie, werd de barbaarsche pracht der mongoolsche historie in gloeiende kleuren verbeeld. Ook de schokkende gebeurtenissen der fransche tijdgeschiedenis, de Bartolomeusnacht in de eerste plaats, werden op de planken gebracht. Niet slechts het openbare leven leverde den tooneelschrijvers stof: enkele sensationeele misdaden, die in Engeland geschied waren, werden eveneens gedramatiseerd.

Door al deze verschillende stoffen heen gluurt telkens het nimmer verouderde gelaat van de volkswijsheid en de volksverbeelding. Sagen en sprookjes die oude menschen hun kleinkinderen 's avonds verhalen bij het haardvuur, terwijl het spinnewiel gonst, vieren in dramatischen vorm hun opstanding. Het geloof aan bovennatuurlijke krachten en wezens, aan elfen, feeën, heksen, toovenaars, mengt door de atmosfeer van het tragische geschieden een fijnen geur van oude dingen, allen gemeenzaam en allen lief.

Tevergeefs poogt het theater-der-geleerden zijn stijl, den klassicistischen, aan het publiek op te dringen. Het kan zich niet handhaven tegenover de populaire school: de liefde van alle klassen gaat uit naar het romantische drama. Na een kort tijdperk van overgang, waar slechts weinige fragmenten van bewaard zijn gebleven, staat dit haast plotseling volgroeid in zijn kracht van expressie, zijn dwingende macht en zijn bewonderenswaardige heerschappij over de stof, zijn ongeëvenaarde geestelijke vrijheid. De rijmlooze jamben - een inventie van den mododichter John Lily, - verschaffen aan dat drama een voertuig van een haast universeel karakter, evengoed in staat zachte innigheid als woesten hartstocht te vertolken en voor den dialoog niet minder geschikt, dan voor verhaal en bewijsvoering. Dezelfde schrijver slaagt erin de

stof van de, tot dusver geheel uiterlijk behandelde fantastische-mythologische pastorale, te verinnerlijken op een wijze, die hier en daar een voorspel lijkt van Shakespeare's liefelijkste teederheid.

In 1588 wordt Marlowe's grootsch-hartstochtelijke Tamburlain voor de eerste maal vertoond; het jaar daarop Kid's Spanish Drama, dat vreemde mengsel van woestheid en teederheid. En nu volgen binnen een kwart eeuw honderden nieuwe tooneelstukken: drama's, historische spelen, romantische komedies, blijspelen en kluchten. Niet alle zijn meesterwerken, maar wel zijn alle begiftigd met de wonderbare gave van het leven; velen daarenboven grootsch van visie en stout van konceptie, verwonderlijk vast en scherp van karakterteekening, vol vaart en passie en van een onbeschrijfelijke vitaliteit. Het lijkt of de krachten der scheppende verbeelding plotseling verduizendvoudigd werden; of de innerlijke beteekenis van al wat in het verleden voorviel en al wat te zamen de tijdgeschiedenis vormt, met ongeevenaarde intensiteit een heel geslacht van zieners tot bewustzijn komt. Het lijkt of zij over een tooverstaf beschikken, die hun onpeilbare afgronden opent en oneindige verschieten ontsluit, tot dusver verborgen gebleven voor de menschheid: de afgronden en verre verschieten van het menschelijk hart.

Voor velen dezer schrijvers, ook voor sommigen der grooten onder hen, bestond het leven enkel als bonte verscheidenheid van avonturen; hun ziel ging op in bewondering voor hartstocht en kracht, voor alle sterke manifestaties van den menschelijken wil, afgescheiden van het doel waarop zij gericht waren. Echte zonen der Renaissance waren zij, ook in hun beperktheid, hun gemis aan alle erkenning van zedelijke waarden. Deze gave ontbrak hun, deze alleen.

Maar hij, die tusschen hen was als de zon tusschen de planeten, bezat die gave wel, en allen beseften min of meer bewust, dat zijn meerderheid boven hen als verbeelder des levens niet te scheiden was van de grootheid van zijn hart en de zuivere kracht zijner zedelijke intuïtie. Ook Shakespeare zweefde niet, als een God, boven de aarde; ook zijn meegevoel en oordeel waren gebonden aan het maatschappe-

lijk milieu en de maatschappelijke tegenstellingen van zijn tijd. Voor hem was de monarchie zoo innig verstrengeld met de grootheid en den roem van Engeland niet alleen, maar met alle sociale harmonie en allen aardschen vrede, dat hij haar evenmin kon wegdenken uit zijn wereldbeeld, als de zon uit het firmament. Echter, eerbiedigde hij in het koningschap den hoofdpijler der aardsche orde, de warmte zijner liefde ging naar den jongen, schitterenden adel uit, die, zoo als de planeten zwieren om de zon, het koningschap omzwermde, naar den glans hunner zonnige, fiere, onbezorgde jeugd, naar de schittering van hun edelmoedig, kunstlievend, geletterd en sprankelend wezen. Dat in de geheele reeks zijner historische spelen niet één sympathieke figuur uit de burgerij voorkomt, noch zelfs één uiting van sympathie voor haar en haar streven, bewijst voldoende, dat hij haar zag met de oogen van den adel: bekrompen, kleingeestig, kultuurloos, opgeblazen en oninteressant. Ook in zijn oordeel over de volksklasse had hij zich geheel met de aristokratie vereenzelvigd; zijn kijk op haar is die van den grand seigneur; in verschillende zijner stukken: Hendrik VIe, Julius Caesar en Coriolanus, heeft hij de onnoozelheid, onstandvastigheid en onzelfstandigheid van het ‘gemeen’ gegeeseld, in de Tempest dit wellicht als een halfdierlijk monster afgebeeld. Toch maakten klassegevoel en klasse-vooroordeel hem niet blind voor de uitingen van schoone menschelijkheid ook in sociaal lager-staande en verachte wezens, gelijk dienaars, narren en slaven dat zijn. Hij die den oceaan der menschelijke ziel dieper peilde dan ooit een dichter gedaan had, die het eerst het traditioneele konflikt tusschen den mensch en het lot verdiepte tot het tragisch konflikt van de in het individu zelf botsende krachten, den tweestrijd tusschen zijn eigenschappen onderling of zijn eigenschappen en zijn wil, hij voelde ook sterk en zuiver, als geen zijner tijdgenooten en als slechts weinige menschen ooit gevoeld hebben, de schoonheid der sociale driften en deugden, die de kit der menschelijke gemeenschap zijn: waarheidslievendheid, rechtvaardigheid, mildheid, trouw, zachtmoedigheid, matiging. Hij wist met volkomen zekerheid, dat deze deugden de sterren zijn, die te volgen den mensch voert tot geluk en vrede; hij wist dat

zich af te keeren van hen tot droefheid en verscheuring leidt. En zooals het werk der groote zieners van alle tijden, zoo klonk ook de rijke symphonie zijner dramatische werken in het milde accoord van verzoening uit.

In de Londensche kroegen en herbergen, de rookerige rumoerige taveernen, hebben de tooneelschrijvers, van wie velen ook tooneelspelers zijn, hun thuis. Daar eten en drinken, daar lachen en schertsen, daar twisten en werken zij. De andere letterkundigen, de makers van sonnetten, madrigalen en herdersdichten, zien een weinig uit de hoogte neer op dit lawaaiig volkje. Het theater is in hooge mate populair, van alle volksvermaken het meest geliefde, geëerd als hooge kunst wordt echter het niet. De schrijvers zelven hebben weinig artistieke pretenties; hun vak is een vak als een ander, men kiest het niet zoozeer uit roeping, als wel om aan den kost te komen, zooals in onzen tijd bijvoorbeeld de journalistiek. Uit allerlei kringen komen die schrijvers, men vindt onder hen zoons van gentlemen, die een klassieke opleiding genoten hebben, maar de juristerij in den steek lieten, aangetrokken door de planken en het bohémien-bestaan. Anderen weer komen van het platteland, een enkele is thuis in de hofkringen. Haast allen kiezen in het beginnend konflikt dier dagen partij vóór den adel en tegen de burgerij. Hoe kan het anders, waar hun hoogste ambitie is te spelen en te schrijven voor het hof? De groote heeren zijn hun natuurlijke beschermers tegen de chikanes der stedelijke overheid, die het theater onder allerlei voorwendsels tegenwerkt en somtijds de opvoeringen verbiedt. Vele tooneelspelers zijn ekonomisch rechtstreeks van den adel afhankelijk; immers verschillende edellieden hebben zelven tooneelgezelschappen in dienst.

Niet enkel ekonomisch, ook geestelijk steunt het tooneel in hoofdzaak op den adel. Wie anders dan de jonge edellieden kunnen den geest, het pathos, de vurige inventie der spelen waardeeren; wie zoo zeer de poëtische schoonheid genieten, die als een teere glans over de lyrische scènes en liedjes ligt uitgespreid of in felle tintelingen opslaat uit de rhetorische passages? Zij zijn het, die de subtielste

toespeling verstaan; zij weten evengoed de sonore muziek der rythmen op hun volle waarde te schatten als de kleurenpracht der woorden. Van hun lof, hun aanmoediging en hun gunst leeft het tooneel, zoo goed als van hun geldelijke belooning, al vindt het een forscher en dieper klankbord in de ongeletterde menigte dan in deze connaisseurs. Zij, de menigte is het, die zijn vaart en hartstocht medeleeft, die juicht in zijn uitbundige levensdrift, bulderlacht om zijn ruwe grappen, zijn ongekuischte taal en onkiesche kwinkslagen geniet.

Het tooneel van de dagen van Elisabeth is geen plaats van wijding, waartoe de toeschouwers opgaan, door godsdienstige plechtigheden, heilige offerdiensten of ritueele ommegangen op den gemeenschappelijken toon van vrome aandacht gestemd. Het publiek bezoekt den schouwburg in de tusschenpoozen van zijn werk of als afwisseling van andere, weinig stichtelijke vermaken. Elk bezoeker brengt, juist zooals in onzen eigen tijd, de sfeer mee van zijn persoonlijke zorgen, zijn alledaagsche beslommeringen en ongelouterde verlangens.

Maar anders dan in onze dagen, brengen de toeschouwers met een fel-laaiende vitaliteit ook een onbedorven smaak mede, die, door de traditie van den kultus en de religieuze spelen gevormd, het grootsche en verhevene beseft, het fijne en teere eerbiedig ondergaat.

In de Londensche schouwburgen, de openbare met hun primitieve inrichting, zoowel als de partikuliere der groote heeren, waar de entree-prijzen iets hooger zijn, verdringt zich het volk. De godvruchtige middenstand bezoekt ze weinig: het tooneel is een plaats van goddeloosheid, waar de menschelijke hoovaardij zich uitviert, de zondige belustheid op uitersten van droefheid en snakerij geprikkeld wordt. Daarenboven vinden de voorstellingen doorgaans 's namiddags plaats, in de uren, dat een naarstig burger aan den arbeid is in werkplaats of winkel. Zij, die de schouwburgen het meeste bezoeken, zijn de genotzuchtigen, de verliefden op het leven, allen die dit willen genieten als een droom, bekoorlijk of verschrikkend, een heroïsch of vermakelijk avontuur. Het zijn de sierlijke kavalieren, - den degen op

zij, den gepluimden hoed op -, de jonge fatten en doenieten, die geen raad weten met hun tijd als zij niet schaakspelen, tennissen, biljarten of naar de komedie gaan. Het zijn de vrouwen van lichte zeden; immers eerbare vrouwen bezoeken den schouwburg slechts zelden en dan nog gesluierd. En het is het woelige, rumoerige, kijkgrage volk. Onder hen, die een stuiver betalen voor een staanplaats in den onbedekten 'hof' der 'openbare' schouwburgen zijn veel ruwe klanten: soldaten kersversch uit den oorlog, matrozen van de kaperschepen of de handelsvloot; leerlingen, de enge werkplaats ontloopen, waar zij het niet uit konden houden, wetend hoe daar ginds, buiten de poorten, het festijn der verbeelding gereed wordt gemaakt; gelukzoekers van allerlei slag, op hoop van zegen saamgestroomd in de rumoerige havenstad, die tevens de hoofdstad van een wereldrijk-in-wording is. Velen van deze laatsten kunnen lezen noch schrijven, hun zeden zijn losbandig, hun smaak is ruw; ze zijn verzot op hanengevechten en dergelijke wreede sport. Naar den schouwburg, - waar zij plegen te rooken, te twisten, bier te drinken en noten te kraken, - drijft hen felle begeerte naar sterke prikkels, naar tafereelen van moord en doodslag, onkiesche grappen en ontuchtige scherts. Maar ook betere neigingen en hoogere verlangens drijven hen daarheen. Zoo zij enkel ruw en wreed waren, grof-zinnelijk en wellustig, hoe hadden zij Shakespeare kunnen bewonderen en liefhebben boven alle andere tooneelschrijvers van den tijd? Zij brengen naar den schouwburg mee hun geëxalteerd patriottisme, hun dadendrang en levenskracht, hun blijde verwondering over de grootheid der wereld, hun hartstochtelijke belangstelling in de menschelijke persoonlijkheid. De volheid van de levensdrift die haar zelve doorvaart, wil de menigte nogmaals, door de schoonheid gelouterd, genieten; haar eigen uiterlijk bestaan, vaak vol afwisseling en kleur, herkennen in de verbeelding van het bestaan van anderen. Zij wil de oneindigheid der innerlijke wereld zien voorgesteld, meeleven met oprechten en geveinsden, met hardvochtigen en zachtaardigen, met wreeden en liefdevollen. Zij wil zelve beurtelings oprecht en geveinsd, hardvochtig en teeder, wreed en vol barmhartigheid zijn. Immers

hieruit, dat hij dit alles kan wezen, bestaat de grootheid van den mensch, Zij wil het leven verbeeld zien in zijn tallooze aspecten en mogelijkheden. Zij wil den strijd heen en weer zien woeden tusschen de kracht der persoonlijkheid en de krachten buiten haar, die men omstandigheden noemt, fortuin of noodlot. Zij wil de groote botsingen der persoonlijkheden zien in hun strijd tegen elkaar, opkomend als felle onweders, alles om zich heen vernielend, Zij wil in het ondergaan van sterke gemeenschappelijke aandoeningen, haar eigen kracht, haar ruige grootheid en volheid-van-leven beseffen.

De toeschouwers in den open hof zijn niet karig met luide teekenen van bijval of afkeuring; misschien dat niet allen elk woord begrijpen, maar allen leven mee met den gang van het spel. De wereld der verbeelding opent zich voor hen; haar geest is niet verschillend van die der wereld waarin zij leven, maar alles in haar is vrijer en schooner, over alle dingen vloeit een rijke diepe gloed. Zij zien sterke menschen heen en weer geschud worden door hun toomelooze hartstochten als woudreuzen door een geweldigen storm. Zij zien koningen en vorsten heldhaftig handelen, zij hooren hen koninklijke woorden spreken, zij zien ze worstelen en vallen, als trok een onzichtbare hand hen naar omlaag. Zij zien hun vaderland groot worden en voelen in henzelven trotsche liefde zich strekken. Zij weten niet, dat wat hen zoo zeer ontroert en vervoert in de spelen, de innerlijke overeenkomst met de richting hunner eigene aspiraties en gevoelens is, het losgeraakt zijn van het oude en de drift naar het nieuwe. Maar ook wat in het oude hun dierbaar is, geven die spelen: de sprookjeswereld en de voorstellingen van bovennatuurlijke wezens, ingrijpend in het lot der stervelingen. De goede feeën zijn vrienden der menschen, de booze heksen hun vijanden. Wie zou aan de heksen niet gelooven, wie niet van afschuw rillen wanneer hij op het tooneel hun stemmen Macbeth omkrijschen hoort? Het is immers nog maar kort geleden, dat zulk een tooverkol in het openbaar werd verbrand. Nog leeft in het volk het oude geloof aan de geheimzinnige kracht van woorden en teekens, nog zijn aarde, water en lucht voor hem bewoond door tallooze wonderlijke

wezens, sommigen ijl als een droom en half onstoffelijk, anderen van grover materie dan waar de mensch uit is gemaakt. Nog zijn de zielen der toeschouwers vol beelden en stemmen uit den heidenschen tijd, toen heel de natuur bezield was en de mensch bewoog in het wonder. Maar ook wanneer de dichters hen meevoeren naar de italiaansche steden, waar het licht fijner, de liefde vuriger, het leven in bevalliger vormen gegoten is, waar geen spookachtige gestalten opdoemen uit sliertende nevels, waar menschen en dingen staan omspoeld door den glans eener klare natuurlijkheid, dan gaan zij willig mede en ook in die wereld voelen zij zich thuis. De rappe edellieden, de bevallige pages der deftige kooplui, de schalksche meisjes en gemoedelijke geestelijken, ze lijken hun verwant toe en verwonderlijk gemeenzaam. Immers ook zijzelven zijn kinderen der Renaissance; en wanneer haar stem klinkt, trilt een snaar mee in hun binnenste. Wijd en groot is de wereld geworden, groot en diep het hart, horizonnen vlogen open, grenspalen werden uitgerukt, waar vorige geslachten van geloofden dat zij voor alle tijden vast stonden. De aureool van onaantastbaarheid is weg, die de kerk eeuwen lang omstraalde. Vele dichters van spelen overstelpen de luie, vraatzuchtige papen met bijtenden spot; zij honen hen als verachtelijke sociale parasieten. [1)]

In de harten nestelde zich de twijfel, de mensch vermat zich weer na te denken over het hoe en het waarom der dingen; wetensdorst voert Faustus naar den afgrond; Jacques en Hamlet verzinken in gemijmer over vragen, waarop een antwoord te vinden den mensch niet gegeven is. Maar toch, boven Shakespeares wereld stralen nog vaste en heldere sterren. Zulk een ster is de heerlijkheid van koningen. Een weerkaatsing der heerlijkheid Gods is zij, en als deze bestemd eeuwig te duren. En ook de luister der grooten en voornamen, wier tegenpool de schamelheid is van het gemeen, is zulk een ster. Zeker, er zijn laaggeborenen, achtenswaardiger dan hun heeren: ook de natuur brengt somtijds

1) Haast enkel Shakespeare vormt hierop een uitzondering. Hij alleen verbeeldt den frater als een figuur, van uit zijn stille cel weldadige krachten uitzendend over de wereld. Niet de lage werkelijkheid ziet hij, maar de ideale mogelijkheden.

monsters voort. Er zijn dienaars die uitblinken door toewijding en trouw, zooals een hond daarin kan uitblinken, maar er niet minder een hond om blijft. Er is het geloof aan een onwrikbare orde, eene die elke verandering weerstaat.

Maar naast dit geloof daagt een nieuw: dat aan de heerlijkheid van het aardsche leven, aan de schoonheid van liefde en hartstocht, van zingenot en vreugd. Het manifesteert zich triomfantelijk in het drama en het blijspel. Het leven in al zijn schakeeringen wordt verheerlijkt, van den teederen droom der verliefden af tot aan de schrokkerige onverzadelijkheid toe der phallische naturen. De mensch wordt verbeeld, zonder huichelarij of valsche schaamte, in zijn nieuwontdekte, rijke veelzijdigheid.

Ondanks zijn voorliefde voor de aristokratie, zijn vleien van koningen en hooge heeren, en zijn den gemeenen man toegediende schoppen, was het tooneel der engelsche Renaissance toch een volkstooneel. Het was een volkstooneel niet alleen omdat het uitbeeldde wat alle klassen vereenigde: het nationale bewustzijn en den nationalen trots, maar ook, omdat het de massa deed meeleven in wat de grootste kultuurdaad der Renaissance geweest is: de ontdekking en verovering van de menschelijke persoonlijkheid.

Aan de tijdgenooten scheen de romantische vorm, dien de dichters voor hun verbeeldingen gebruikten, in zijn tegenstelling tot de strenge regelmaat der klassieke tragedie van een absolute ongebondenheid toe. In werkelijkheid leerden zij van die regelmaat juist genoeg, om de hinderlijke vormeloosheid van het oude volksspel te vervangen door een meer overzichtelijke indeeling.

Van Seneca en van de Seneca nabootsende juristen namen zij de verdeeling in bedrijven en tooneelen over; op het voetspoor der klassieken vervingen zij de korte trippelverzen der middeneeuwsche spelen door statige vers-maten, zoo als zij het de gemeenzame spreekwijzen, die niet pasten in den mond van koningen en helden, door een meer verheven wijze-van-uitdrukking deden. De uiterlijke, geheel mechanische eenheid-van-tijd der neo-klassieken hadden zij niet noodig; immers zij voelden den tijd als organisch, het verloop der handeling was voor hen evenals het dit voor de

Grieken geweest was, een ononderbroken proces. Evenmin hadden zij noodig, zich aan de eenheid van plaats te houden. De verbeelding der toeschouwers was krachtig genoeg om den wiekslag hunner scheppende fantasie overal heen te volgen, gesteund door enkele uiterlijke hulpmiddelen of conventies, zooals het ingebouwde balkon, dat zoowel de bovenverdieping van een huis, als een heuvel op het vrije veld of de wallen van een ommuurde stad aangaf. Wat ten slotte, de eenheid van handeling betreft, deze kon hun niet anders als een absurditeit toeschijnen, een moedwillige verminking van de oneindige verstrengeling en een even moedwillige verarming van de oneindige rijkheid des levens.

Zoo hield de vorm dien zij vonden en gebruikten voor hun dramatische verbeeldingen, het midden tusschen de angstvallige gebondenheid van de klassicistische tragedie en de tot willekeur en vormeloosheid ontaarde vrijheid der middeneeuwsche spelen.

Min of meer ditzelfde was het geval met hun voorstelling van den mensch. Wel streefden zij naar uitbeelding van de oneindige verscheidenheid der menschelijke karakters, geenszins echter naar deze alléén. Te zamen met *persoonlijkheden* treden in het romantische drama en het romantisch blijspel der engelsche renaissance *typen* op, dat zijn figuren in den loop der eeuwen ontstaan als resultaat van talrijke waarnemingen, waar talrijke ontroeringen in gekondenseerd werden; gestalten uit welke het bijkomstige en toevalligpersoonlijke gelicht is en in welke bepaalde eigenschappen of komplexen van eigenschappen saamgetrokken zijn. Hetzij zij een zeker kwantum menschelijke domheid, dan wel boosheid hebben opgezogen, clowns heeten of narren, helden of verliefden, bedriegers of slampampers voorstellen - altijd zijn deze gestalten voor de toeschouwers als het ware de vaste punten, waar zij zich aan kunnen vasthouden en tevens de punten van afvaart, van waaruit de verbeelding haar tocht door de onmetelijkheden van het individueele menschelijke zijn beginnen kan. Hiermee is hun beteekenis nog niet uitgeput; zij hebben ook nog de funktie, iets van het algemeene en vaste wat hetzelven kenmerkt, over te geven aan de individueele karakters, in dezen, die de dragers van

één enkelen hartstocht, de belichamers van een bepaalde eigenschap, de bezetenen door één voorstelling, één idee, één verlangen zijn, iets te doen overgaan van het typische, meer-dan-persoonlijke, wat hun zelven eigen is.

Het engelsche Renaissance-drama ontstond in een ontwikkelingsfase van een deel der menschheid, in vele opzichten te vergelijken met het historische tijdperk, waarin de attische tragedie opkwam. Echter, in het essentieele, dat is ten opzichte van het menschelijke bewustzijn, was het verschil tusschen het tijdperk van Pericles en het tijdperk van Elisabeth enorm groot. Het romantische spel der engelsche Renaissance was de vrucht van een ontwikkelingsproces, dat van den beginne af aan andere bestanddeelen had opgenomen en met een ander menschen-materiaal had gewerkt. Het engelsche theater der Renaissance gebruikt geheel andere middelen van uitbeelding der emotie dan het klassieke grieksche: in de plaats van het koor de lyrische passages en de liedjes; in de plaats van het verhaal door den bode het aanschouwelijk maken der handeling. Het heeft zijn bijzonder karakter, zijn eigen stijl, zijn eigendommelijke vorm en eigen innerlijk wezen. Het heeft dit alles ondanks het feit, dat zijn oorsprong evenals die der grieksche tragedie in den kultus en de liturgie lag. Zoowel de maatschappij als het individu waren in West-Europa in de jaren van overgang tusschen de XVIe en de XVIIe eeuw, verschillend van de grieksche der Ve eeuw vóór Christus. De mensch stond op een anderen levensgrond, zijn levenshorizon was wijder, het individu was minder afhankelijk van de natuur, het behoorde tot een geslacht dat meer doorzicht in haar wezen en meer macht over haar had verworven. De heugenis der oorspronkelijke eenheid van mensch en natuur lag verder weg, zij was meer verbleekt en uitgewischt. Het persoonlijk bewustzijn had zich verdiept; het wezen van den mensch en het wezen van het bewustzijn werden beter begrepen; de natuurwetenschappen en de wijsbegeerte hadden zich ontwikkeld, de gods-idee was meer innerlijk en abstrakt geworden.

Evenals de grieksche tragedie, ontstond het spel der engelsche renaissance op het moment van den grooten his-

torischen overgang van gebondenheid tot vrijheid, die een deel der westersche menschheid in die dagen doormaakte. Maar die gebondenheid was anders geweest en die vrijheid zou anders worden.

## Derde hoofdstuk.
## Het verval van het drama en de voorwaarden zijner vernieuwing

## I. Het verval van het drama sedert de Renaissance.

**H**ET romantisch tooneel der Renaissance is de laatste uiting der dramatische kunst geweest als volkskunst, de laatste sterke en harmonische voorstelling, met dramatische middelen, van de ziel eener gemeenschap, van haar verlangens, haar verbeeldingen en haar levensdroom. Zijn scheppers werden nog gevoed door de opgehoopte kracht van eeuwen: zij distilleerden de sappen, uit de diepten van den tijd en de wijdheid der ruimte naar hen opstijgend, tot pathos en innigheid, tot parelend vernuft, edele wijsheid en fantastische schoonheid, aldus aan het volk gepuurd en geadeld teruggevend, wat zij van het volk ontvingen.

De sociale en geestelijke oorzaken, die de volksmassa's van de kunst vervreemden en daarmee het verval van het tooneel voorbereiden, dagteekenen reeds van het begin der Renaissance en der met haar verstrengelde humanistische geestesstrooming, al openbaren zij hun volle werkingen pas in den loop der XVIIe eeuw. Die werkingen zijn echter niet voor alle landen dezelfde.

In Engeland brengt de, na den dood van Elizabeth allengs aan kracht toenemende puriteinsche oppositie, aan het tooneel slag op slag toe, tot ten slotte de vroeg-burgerlijke revolutie van 1648 alle uitingen der dramatische kunst als goddeloos en zondig onderdrukt.

In Spanje is het het absolutisme dat, in verbond met de kerk, door de vrije geestelijke uiting te beletten en de natuurlijke taal in het keurslijf van den hoogdravenden hofstijl te persen, den bloeienden tak van het volkstooneel verdrogen doet.

In Frankrijk geschiedde iets dergelijks; maar de overwinning van het onbeperkte koningschap was er minder volkomen en de onderdrukking van den volksgeest minder absoluut. Sedert den tijd, dat de verwoede klassicist Ronsard hofdichter wordt en zijn discipel du Bellay het program der nieuwe richting als volgt formuleert:

'Rien ne me plait sauf ce qui peut déplaire Au jugement du rude populaire', -

sedert dien tijd keert de aristokratie-van-den-geest haar felle vijandigheid tegen de verschillende vormen van het volkstooneel. De oude vrije volkskunst raakt in verval; haar ruige kracht, innige eenvoud en sprankelend leven worden vervangen door het valsche pathos en de kwasi-verhevenheid van den deftigen historischen stijl. Het 'sublieme en leege genre', zooals Michelet de klassicistische tragedie genoemd heeft, handhaaft zich door alle maatschappelijke veranderingen heen, eeuwenlang het tooneel beheerschend. Frankrijk levert het wereldhistorisch voorbeeld van een hoftheater, weidsch van gebaar, majestueus van gang, bevallig van vorm, maar zielloos koud en van een onuitstaanbare opgeblazenheid. Twee eeuwen lang zal in Frankrijk, om nogmaals Michelet aan te halen, 'de bazuin het meest geliefde nationale speeltuig zijn'. In de groote galerij van het paleis van Versailles blazen allen zonder uitzondering hun wangen op: Bossuet zoowel als de Tritons en de Najaden. In het tijdperk der grootste macht en glorie van den Zonnekoning plant dat bazuingeschal zich door geheel Europa voort.

Corneille en Racine, de twee groote vertegenwoordigers van het pseudo-klassieke drama, hebben de glorie der absolute monarchie in twee verschillende tijdperken van haar ontwikkeling dramatisch uitgebeeld.

Corneille wortelt met zijn gevoelens en sympathieën nog half in het middeneeuwsche gebeuren. Zijn figuren, waar de exaltatie van het ridderlijke feodale tijdperk in natrilt, zijn geïnspireerd op de heldengestalten der spaansche geschiedenis en de geest zijner tragedies is die der spaansche heroïsche litteratuur. Maar de vorm zijner werken is reeds geheel klassicistisch; de gezwollen alexandrijnen kondigen den praal en de statie der nieuwe monarchische orde aan. Racine is de hof-dramaturg van het XVIIe-eeuwsche absolutisme op het toppunt van zijn glorie, in het oogenblik dat de felle spanningen van den strijd om de macht zich vereffend hebben tot de serene majesteit van haar onbetwist en onbedreigd bezit. Zijn harmonieuze stijl spiegelt die macht en drukt tevens haar welgevallen aan sierlijkheid van vorm en gebaar uit. Wat de twee laatste werken van Racine, zijn godsdienstige drama's Esther en Athalie, betreft, men zou ze dramati-

sche vertolkingen van een derde stadium in den levensgang der onbeperkte monarchie kunnen noemen, en wel in dat van haar beginnend verval. De dichter heeft in deze drama's, met volkomen verloochening van den geest der Renaissance, bijbelsche stoffen in het keurs van den pseudo-klassieken vorm gedwongen. In geen ander zijner werken openbaart Racine zijn technisch meesterschap volledíger dan in deze verklassiekte misteries, maar in geen ander ook verraadt de ziellooze gladheid van het metrum zoo duidelijk het volkomen gemis aan waarachtige ontroering.

Corneille en Racine weerspiegelen in hun werk zoowel den luister der XVIIe-eeuwsche absolute monarchie als hare beperkingen. Geëerbiedigd als de draagster der politieke macht, werd die monarchie tevens vereerd als de inkarnatie der nationale en kultureele idealen. Koning, hofadel en hooge geestelijkheid bezaten in hooge mate datgene, wat een heerschende klasse verheft in de oogen der menigte: zelfvertrouwen, zelfbewustzijn, zelfbehagen, een driedubbele rusting zonder scheur of barst. Zij beseften zelven niet, hoe arm hun kultuur was aan diepe en blijvende levenswaarden, hoe zij niet anders dan valsch en onwaarachtig kon wezen, - immers zij had geen verbinding met de volksziel; de rijke sappen voedden haar niet. De dichters echter, die zich met die kultuur vereenzelvigd en haar idealen aanvaard hadden, leden natuurlijk ook onder haar gebrekkigheid, haar tekort aan zuiver menschelijk gevoel, aan eenvoud, aan innigheid, aan warmte en aan die suggestieve kracht welke het wezen der poëzie is. Zelfs hun beste werk droeg noodzakelijk de sporen van haar valsche praal, haar innerlijke leegheid en armoede.

De eenige dramatische dichter der fransche absolute monarchie voor wien dit oordeel niet geldt, was Molière. Het blijspel rees in de eeuw van Lodewijk XIV hoog uit boven het drama, doordat het blijspel al de belachelijkheid van de konventioneele idealen der monarchie, die het drama verheerlijken moest, belachelijk kon maken. In tegenstelling tot Corneille en Racine, dronk Molière rijkelijk uit de bronnen der volkskracht: de gezonde humor, de gulle vroolijkheid en de vrijmoedige spotzucht van het volk bevruchtten

zijn wezen. Den populairen geest van het middeneeuwsche volkstooneel verbond hij met den versoberden zwier, de gedisciplineerde en ingetoomde elegantie der latere Renaissance. De verbintenis dezer beide zoo zeer uiteenloopende geestes-gesteldheden, - zij roept de vergelijking op van een huwelijk tusschen een frissche boerendeern en een vormelijken aristokraat, - zou de wereld der kunst verrijken met een nieuw wezen vol eigenaardige bekoring; een basterd zoo men wil, zijn ongelijksoortige bloedmenging in tal van trekjes verradend, maar een basterd, in wien het rijke dartele bloed zijner moeder en de gratie en verfijnde wellevendheid van zijn vader, vereenigd zouden zijn tot volmaakt gezonde, beminnelijke en sterke harmonie.

Ook Molière schreef, zoo niet uitsluitend dan toch voornamelijk, voor het hof en de salons, dat is voor een kleinen afgesloten kring, die zich in een kunstmatigen levensstijl, in een eigen taal, eigen omgangsvormen, enz. vermeide. De vorm zijner stukken, voornamelijk die van de groote karakterkomedies, is tengevolge van dit feit ongetwijfeld verouderd; die komedies kunnen in onzen tijd nog slechts door geletterden volkomen genoten worden. Maar onder den verouderden vorm, is in Molière iets algemeens en universeels, dat telkens aan het licht komt. De aantrekking, die zijn werk nog altijd uitoefent, de populariteit, welke het in breede volkslagen geniet, zij zijn ten deele een gevolg van het feit, dat dit werk telkens losbreekt uit de staketsels der konventie en zich van de banden der hoofsche zede bevrijdt. Telkenmale stond in den dichter der gekuischte en ingehouden komedies, klassiek van vorm en in salontaal geschreven, de schrijver van de dolle en groteske kluchten op. Dan liet hij de schellen van zijn narrenkap rinkelen, vroeg niet meer naar fatsoen en welvoegelijkheid, maar gaf zich over aan zijn lust tot dwaze, fantastische overdrijving, zijn voorkeur voor oeroude, naïve grollen en grappen; dan voerde hij op den wervelwind zijner vroolijkheid zijn auditorium mee naar die sterke natuurlijke wereld, waar zij de hunne, die ten slotte toch maar van verguld bordpapier was, een oogenblik vergaten: de wereld van het Groote Lachen der natuurwezens en der kinderen, den lach der homerische goden en helden, der

veelvratige vruchtbaarheidsdaemonen en hunner latere metamorfozen, den uitbundigen lach van silenen en saters, van Pan en Dionyzos, van Gargantua en Falstaff, van de burgers en boeren, te saamstroomend op de marktpleinen der middeleeuwsche steden om gesticht en vermaakt te worden, den lach van alle tijdperken, waarin het leven vol ruige krachten en rijke sappen is en de maatschappelijke scheidingen, die de grooten zoowel als de kleinen uitmergelen, - hoewel elk hunner op andere wijze, - nog niet star en onherroepelijk geworden zijn. Dan stond het verleden in het heden, in het hoftooneel stond het middeleeuwsche volkstooneel triomfantelijk op. En de hovelingen en preutsche dames, aangestoken door het geschater dat uit het parterre opsteeg, gaven zich zonder voorbehoud gewonnen: zij vergaten de geboden der etiquette en de regels der ‘welvoegelijkheid’, zij lieten zich meevoeren in de wervelingen dier dolle vroolijkheid en openden hun monden tot den uitbundigen lach, dien zij morgen verloochenen zouden...

Het feit, dat de blijspelen van Molière veel minder hofkunst en kliekkunst, veel méér algemeene volkskunst zijn dan de drama;s van Corneille en Racine, dat feit komt, behalve in de taal en in den inhoud zijner stukken, ook in het wezen zijner figuren aan het licht. De personages, die in de fransche hofdrama's optreden, zijn zoomin persoonlijkheden als typen, maar konventioneele dragers van beperkte klasse-idealen, eigenschappen of ideeën. Wel te verstaan, zij dragen die idealen of eigenschappen; zij belichamen ze niet, want zij hebben geen lichaam, zij zijn van carton-pierre, niet van vleesch en bloed, geen echte, maar kwasi-persoonlijkheden, zonder individueel leven en individueele oorspronkelijkheid. In de blijspelen van Molière daarentegen treden zoowel typen op als karakters en juist als in het tooneel der engelsche Renaissance, is iets van het wezen der eersten op de tweeden overgegaan.

Niet enkel Molière's voortreffelijke uitbeelding van persoonlijke zwakheden en ondeugden is oorzaak, dat zijn werken zich tot in onze dagen toe op het tooneel hebben gehandhaafd; maar ook de omstandigheid, dat daarin vele ‘typische’ figuren optreden, produkten van een lang proces

van verdichting, die de quintessence bevatten van tallooze individueele waarnemingen. Door zijn vermogen, dergelijke 'typische', dat is algemeene figuren te scheppen, verheft Molière zich zoowel boven het middeneeuwsch kluchtspel als boven het pseudo-klassicisme. Men kan zijn kunst, niet chronologisch natuurlijk maar naar haar geestelijke beteekenis, beschouwen als een schakel tusschen het drama der engelsche Renaissance en het XVIIe eeuwsche hoftooneel.

In de Republiek der Vereenigde Provinciën, - met Engeland en Frankrijk het West-Europeesche land, waar de kultuur der Renaissance zich het krachtigst uitleefde, kon geen aristokratisch hoftooneel ontstaan. Een 'hof' naar den trant van dat der absolute monarchie, waar al wat genieten en schitteren wilde, heenstroomde, alle schoonheid en heerlijkheid des levens als in een brandglas samengetrokken werd, zulk een hof bestond niet in het burgerlijke Holland. Niet de stadhouder, maar het stedelijk patriarchaat oefende de macht uit; niet de adel, maar de handels- en de koloniale bourgeoisie was heerschende klasse. Om haar rijkdommen te vermeerderen werden de oorlogen der republiek gevoerd, de koloniale expedities ondernomen; om haar bezit te vergrooten, streden en stierven de matrozen van de oorlogsvloot en zwoegde het ellendige proletariaat der manufaktuur. Haar dienden ook de kunsten: de architektuur, de schilderkunst, de lyrische en dramatische poëzie. Maar de dienst der handelsbourgeoisie droeg een ten deele ander karakter dan die der absolute monarchie. Het middelpunt van het sociale, politieke en geestelijke leven in de burgerlijke republiek was niet de persoon van den vorst, maar de onpersoonlijke stad met haar handel en vertier, haar kaden en havens, haar pakhuizen en kerken, haar raadhuis en haar waag. Er was geen zichtbaar instituut, dat den geest der heerschende klasse volkomen belichaamde; geen boven alles en iedereen staande eenling, tot wien aller bewondering uitging, waar aller eerbied voor neeg en dien aller vleierij als een bijenzwerm omzoemde. De hollandsche tooneeldichters behoefden niet, als de fransche, hun verbeelding toe te spitsen op den dienst van den vorst, noch den vorm hunner

scheppingen in te richten naar den smaak van een kleine kaste van hovelingen, markiezinnen en deftige blauwkousen. In ridderlijke gratie en verfijnde levenskunst stond de hollandsche bourgeoisie ver bij de fransche aristokratie ten achter, haar klasse-egoïsme was niet minder groot, maar haar denkwijze was, als gevolg van den breederen grondslag van haar maatschappelijk bestaan, ontegenzeggelijk ruimer. Lag het in het wezen der fransche absolute monarchie, alles in één vorm te willen gieten, aan alle onderdanen door het paardemiddel der dragonades één denkwijze, één geloof op te dringen, - in het wezen der hollandsche bourgeoisie lag het dulden van een zekere veelvormigheid, het uitoefenen van een betrekkelijk groote verdraagzaamheid op godsdienstig en maatschappelijk gebied. Vandaar dat het tooneel hier te lande zekere ruimte van beweging, zekere vrijheid van uitdrukking genoot, al bleef deze ruimte natuurlijk altijd beperkt en al werd die vrijheid zelden aangerand.

De meest treffende uitdrukking van het wezen der hollandsche XVIIe eeuwsche bourgeoisie schiep niet het drama, maar de schilderkunst. Zij verheerlijkte dit wezen in het half-individualistische regentenstuk en het zuiver-individualistische portret. Tot een groote opleving van het drama ontbrak in de handelsrepubliek der Geunieerde Provinciën de spanning; het maatschappelijk leven was te arm aan gloed, de geest van het kommercialisme had de zielen te zeer aangevreten en het kollektief idealisme te diep uitgehold. Echter, voor een sterke kleinburgerlijk-puriteinsche reaktie tegen het tooneel, zooals Engeland die in het tweede en derde kwart der XVIIe eeuw te zien gaf, was hier geen reden. Het kalvinisme, de levens- en wereldkonceptie der kleine burgerij, der ambachtslieden en ten deele der boeren, was wel is waar sterk, maar bleef, politiek zoowel als maatschappelijk, toch een ondergeschikte strooming. Immers, de groote burgerij adopteerde het niet. Zij behoefde hier niet, gelijk in Engeland het geval was, zekere psychische eigenschappen, zekere hoekige kanten van haar wezen, zooals arbeidsdrift, soberheid, verachting voor alle zingenot, tot het uiterste op te drijven, daarmee het kontrast tusschen haar zelve en den wuften, lichtzinnigen adel scherp markeerend. Zij behoefde dit niet te doen,

omdat de adel politiek en maatschappelijk van geringe beteekenis was. De weg voor het burgerlijk tooneel was vrij.

Daarentegen was die voor een waarachtig volkstooneel, zooals het engelsche onder Elizabeth geweest was, onherroepelijk gesloten. Het drama kon ten onzent zijn hooge roeping niet meer vervullen, de ziel van een volk aan zich zelve te openbaren. In de nederlandsche volksklasse was omstreeks 1650 geen spoor meer te vinden van de sterke levensdrift en de bruisende verbeelding, die een halve eeuw vroeger de engelsche volksklasse hadden gekenmerkt. Het kapitalistisch regiem had haar in twee groepen gesplitst, waarvan de eerste zich in kleinburgerlijke zelfgenoegzaamheid verhief boven de tweede, de groep van hen, wier bestaan tot een zorgelijk gesloof was verlaagd. Over de velden der volksfantasie was het kalvinisme met zijn verdorrenden adem heengestreken. Wat in het volk nog aan ideëelen hartstocht leefde, stroomde in de bedding van het theologisch fanatisme.

Uit het maatschappelijk en geestelijk leven van de burgerlijke republiek der Vereenigde Provinciën vallen de verschillen van onze XVIIe eeuwsche dramatische kunst met die van de engelsche Renaissance aan den eenen, de fransche absolute monarchie aan den anderen kant, te verklaren. Armer aan vermogen van dramatische karakter-uitbeelding, aan hartstocht en pathos dan het engelsche tooneel, is zij oneindig rijker aan dit alles dan het fransche. Voornamelijk echter munt zij boven dit laatste uit door een lyrische innigheid, die zoowel den hoogdravenden Corneille als den satijngladden Racine volkomen ontbreekt. Het feit, dat het dramatische element in Vondels spelen altijd ondergeschikt bleef aan het lyrische, moge in zeker opzicht een teeken van zwakheid zijn, het verleent aan die spelen een bekorende teederheid, die geen enkel klassicistisch drama bezit.

Wat Vondel verder nog van de dichters der absolute monarchie onderscheidt, dat is de adem der, hoezeer ook beperkte, burgerlijke vrijheid, die telkens zijn werken doorvaart. Hij behoefde zich niet in alles te voegen naar den wil van een despotisch heerscher: hij had ruimte van beweging genoeg, om de worsteling van bepaalde burgerlijke groepen tegen de macht der oligarchie te kunnen dramatiseeren, en gestalten

die in die worsteling op den voorgrond traden, dramatisch te kunnen uitbeelden. Ook waar zijn religieuze idealen en politieke aspiraties ingingen tegen die der heerschende fraktie uit de bourgeoisie, kon hij ze in zijn werken tot uiting brengen. Hij kon daarin aan zijn toorn en bitterheid tegen de willekeur dier fraktie lucht geven. Kortom hij kon - al was dit niet geheel zonder gevaar - het tooneel min of meer gebruiken zooals de fransche schrijvers uit de latere middeneeuwen en de hervorming het hadden gebruikt: als een orgaan van geestelijk-politieken strijd. Vondel echter bezat wat hun allen had ontbroken: een sterk en vurig nationaliteitsgevoel. Zoo het optreden der heerschende fraktie hem vaak ergerde, haar dwingelandij hem somwijlen vervulde met verontwaardiging, - de macht en grootheid der hollandsche, in de eerste plaats die der amsterdamsche, bourgeoisie als geheel, verrukte hem. Hij was haar dichter, hij verheerlijkte haar daden, haar overwinningen, haar roem en glorie in even schoone. krachtige en rijke verzen als die, waarin Shakespeare de glorie van de engelsche monarchie en den engelschen adel verheerlijkt had.

Niet echter verbond in Vondel een inheemsche kultuur, over een groot fonds van populair-traditioneele verbeeldingen en voorstellingen beschikkend, zich met de intellektueel-kosmopolitische kultuur der Renaissance tot een eenheid, waarin het inheemsche element de overhand had. Daartoe was de nationaal-populaire kultuur hier te lande ten tijde van Vondels leven reeds te zeer verzwakt en uitgemergeld. Zij uitte zich haast enkel nog in boert en bijgeloof, in enkele volksgebruiken en in de sagen en legenden, voortlevend in de meer afgelegen provincies. Oneindig meer dan Shakespeare was Vondel in de ban geraakt van het klassicisme, in veel sterker mate streefde hij bewust naar navolging der antieke voorbeelden, voelde hij zich verplicht, deftige taal te gebruiken, zooals de antieken dat hadden gedaan en door zijn verzen tallooze personages der grieksche en romeinsche mythologie te laten paradeeren. Een groot woordkunstenaar was Vondel, een dichter van stoute visie en klare verbeelding, een vroom, oprecht en karaktervol mensch, maar hij was óók een burgerman, die hoog opzag tegen de patriciërs, de aristo-

kratie van Holland, en voor wien háár klassicistische smaak voorbeeldig was.

Uit dit eene feit dat Vondel een burgerman was, volgde dit andere, dat hij geen volksdichter kon zijn. Hij poogde niet te schrijven voor de massa, niet haar gevoelens tot uiting te brengen en door haar begrepen te worden. In zekeren zin was het ook maar gelukkig, dat hij dit niet beproefde. Een komische ader bezat Vondel niet; ernstige volkspoëzie echter was in Holland in de XVIIe eeuw enkel nog mogelijk als 'stichtelijke' poëzie à la Cats. De klassetegenstellingen waren in Vondels dagen reeds hard als graniet geworden. Sedert het spaansch absolutisme de nationale zelfstandigheid en de burgerlijke vrijheid van geweten niet langer bedreigde, werd de maatschappelijke klove tusschen rijk en arm door geen kollektief enthoesiasme meer overbrugd. Er bestond geen volk, dus ook geen volksbewustzijn meer, geen algemeene wil en geen algemeene geest, er bestonden enkel nog klassen: de bezittenden, bevoorrechten, heerschenden, en het 'grauw' of 'gemeen'.

De nederlandsche bourgeoisie had in de tweede helft van Vondels leven het zenith van haar macht bereikt. Zij had groote rijkdommen verzameld, zekere burgerdeugden tot hooge ontwikkeling gebracht, de ontwikkeling der natuurwetenschappen bevorderd; in de bouwkunst, de schilderkunst, de poëzie en de muziek een kultuur geschapen die, zooal minder weidsch en grootsch dan die van het absolutisme, méér dan deze vast en innig, gaaf en glanzend was, en waar doorheen zoowel de zwier der italiaansche Renaissance als de statigheid van het fransche klassicisme als gouden en zilveren draden waren verwerkt. Maar deze kultuur was even beperkt van wezen als die der absolute monarchie, even arm aan populair-romantische elementen, even wortelloos in de nationale tradities en de ziel van het volk.

Het 'gemeen' stond buiten de drama's van Vondel, zooals buiten de geheele renaissancistische kultuur van Holland. Wat konden de matrozen en sjouwerlui, de bleeke wevers en grove bierbrouwers begrijpen van zijn prachtig-beeldende verzen, van zijn subtiele klank-effekten, zijn teerheid en verhevenheid? Het nederlandsche XVIIe eeuwsche drama was

zuivere woordkunst, aesthetische genieting voor literair ontwikkelde fijnproevers, geen volkstooneel.

De eenige afdeeling der tooneelkunst, waar de klassen elkaar nog konden naderen, was de realistische komedie. In de klucht handhaafde de volkshumor zijn rechten, dáár werd de draad met het verleden niet verbroken: het volk herkende zijn zwakheden en ondeugden en verkneuterde zich daar in. Breeroo was de eenige der groote XVIIe eeuwsche dichters, die uit het volk en in het volk leefde. Maar, anders dan Molière, putte hij in hoofdzaak uit persoonlijke waarneming en slechts weinig uit de oude volkskultuur; hij is veel beperkter, veel individualistischer dan de groote fransche blijspeldichter. Het leven gaf hem ook geen kans voor ontwikkeling en rijping, immers hij stierf jong.

De overgang van volks- tot hofkunst, die het theater in de XVIIe eeuw doormaakt, manifesteert zich zoowel in de keuze van de stof, de wijze van behandeling en den literairen vorm, als dat zij tot veranderingen leidt in den bouw en de inrichting van het tooneel.

Tot aan de dagen der Renaissance werd het tooneel door de gemeenschappelijke aktiviteit van massa en eenling gedragen. De dichter gaf uitdrukking, - min of meer verdienstelijk, met min of meer talent, - aan datgene, wat haar bewoog en vervulde. In elk religieus drama, elk historisch spel, elke klucht en elke politieke satyre vond zij haar vurig geloof, haar naïve verbeeldingen, haar behagen aan ruwe scherts, aan scherpen spot en dolle charge terug. In het tijdperk der Renaissance veranderde dit alles. Het aandeel van den uitmuntenden eenling aan de totstandkoming van het drama nam snel toe, dat van de massa daarentegen werd al geringer. Het tooneel van Elizabeth was de schepping van verbeeldingsrijke, dichterlijk-begaafde individuen, onder welke een aantal geniale naturen waren en één genie was van den allereersten rang. Het leefde echter nog in zekere mate uit de gemeenschappelijke kultuur en deed een voortdurend beroep op de verbeelding der toeschouwers. Naar mate die kultuur verder verdorde en die verbeelding uitdoofde, moest het tooneel nog meer veranderen. Steeds meer werd het noodig voor de

schrijvers, om door den prikkel van het onverwachte en verrassende de aandacht der toeschouwers gespannen te houden, steeds meer moest de trage verbeelding door uiterlijke hulpmiddelen worden aangevuurd. Het verloren gaan der innerlijke saamhoorigheid tusschen makers, spelers en toeschouwers leidde noodzakelijk tot een fundamenteele verandering in den bouw en de inrichting van het tooneel, dat tot in de dagen der Renaissance deze saamhoorigheid altijd, zij het op verschillende wijze, weerspiegeld had. Het tooneel werkte zich los uit het architekturale verband; het scheidde zich, duidelijk en opzettelijk, af van de voor de toeschouwers bestemde ruimte. Ten slotte vernietigde het hoftheater alles wat nog van de oude synthese overgebleven was: de hofloges, het scherp gemarkeerd worden der verschillende rangen waren uitingen eener geestes-gesteldheid en tevens symptomen eener maatschappij waarin de klassen-tegenstellingen door geen gemeenschappelijk geloof en gemeenschappelijk ideaal meer werden overbrugd. Op het tooneel zelf ging het laatste restje van architekturaal begrip verloren; de symbolische aanduiding van het voorgestelde werd vervangen door het nabootsen van eene, hetzij reëele of fantastische, werkelijkheid.

De geestelijke strijd, door de bourgeoisie gedurende de XVIIe eeuw gevoerd, drukte natuurlijk ook op het tooneel zijn stempel. Terwijl Voltaire aan den konventioneelen vorm der klassicistische tragedie niets veranderde en enkel haar traditioneele inhoud overgoot met een ethisch-humanitair sausje, schiep Diderot, de geniale, dappere en konsekwente voorvechter der opkomende rationalistisch-materialistische wereldbeschouwing, in het burgerlijke drama een nieuw letterkundig genre, dat pas later, pas met de zegepraal der burgerlijke orde zelve, al zijn mogelijkheden ontplooien en door alle landen heen gedragen zou worden. De ‘Natuurlijke Zoon’ was het eerste ernstige tooneelspel, waarin geen koningen, helden of bijbelsche figuren, maar gewone stervelingen optraden. Reeds het feit dat de levenskonflikten, de handelingen en lotgevallen van onbekende burgers een waardig voorwerp voor het drama werden geacht, verried een verandering zoowel in de positie als in het

bewustzijn der burgerlijke klasse, die vol revolutionaire konsekwenties was.

Beaumarchais trok de lijn nog verder door, toen hij een plebejer, een gewone barbier, tot den hoofdpersoon zijner geestige blijspelen maakte. Aan zijn werken kan men het best den grooten afstand meten, dien de maatschappelijke ontwikkeling sedert de dagen van Molière heeft afgelegd. De sluwe, gevatte knechts van dezen laatste zijn schurken met slavenzielen, laag en vol bedriegelijkheid. Zij helpen hun meesters, een gewaagd avontuur bestaan of zich uit een netelig parket bevrijden, maar tevens bedriegen en bestelen zij hen zooveel zij kunnen en een oorvijg of een vracht stokslagen nemen zij op zooals een verstandig mensch een regenbui opneemt: als iets natuurlijks en onvermijdelijks. Beaumarchais' Figaro daarentegen is geen schurk en geen slaaf, maar een werkelijke persoonlijkheid; hij is een vrij mensch, die in verstand, talent, energie en karakter hoog uitsteekt boven den vertegenwoordiger der aristokratie. De blijspelen van Beaumarchais zijn waarlijk revolutionair, doordat zij de verschuiving der intellektueele en moreele waardeverhoudingen tusschen den adel en den derden stand, die aan de verschuiving der politieke machtsverhoudingen vooraf moest gaan, dramatisch uitbeelden.

Echter, de geestelijke strijd der opkomende bourgeoisie werd niet in de eerste plaats op de planken uitgevochten: het tooneel was in dien strijd slechts een buitenpost van ondergeschikt belang. De verhandeling, het essay, de dialoog en de roman waren de voornaamste vormen, waar de nieuwe ideeën in gegoten, de nieuwe idealen in verbeeld werden. De 'Contrat social' heeft op de revolutionair-burgerlijke ideologie waarschijnlijk meer invloed uitgeoefend, de harten dieper bewogen en de strijdbare energie sterker opgewekt, dan alle tooneelstukken van de XVIIIe eeuw dit te samen vermochten.

De opkomende bourgeoisie voerde haar strijd tegen het feodaal-klerikaal-absolutistisch regiem onder algemeene leuzen. Zoolang dat regiem bestond, scheen die strijd, ofschoon in waarheid gericht op het bereiken van klasse-

doeleinden, ook werkelijk algemeen te zijn, dat is de belangen van alle produktieve klassen te dienen. De ideeën van vrijheid en gelijkheid, van menschelijkheid en vooruitgang, die de groote staatslieden, wetgevers en staathuishoudkundigen der bourgeoisie verkondigden, wekten in de harten van millioenen verdrukten vurige geestdrift op. Uit een zóó algemeene en sterke beweging als die voor de liberale en demokratische idealen in verschillende tijdperken en in vele landen geweest is, scheen ongetwijfeld een nieuwe gemeenschapskunst te moeten ontbloeien. De groote maatschappelijke spanningen, de felle worsteling tusschen absolutisme en liberalisme, zij moesten wel een intens verlangen wakker roepen naar dramatisch-synthetische voorstelling. De burgerlijke revolutie scheen de opstanding te moeten brengen van het volkstooneel.

En toch bracht zij die opstanding niet, evenmin trouwens als zij in de architektuur een gemeenschapskunst in het aanzijn riep.

De eerste burgerlijke revolutie, de engelsche van 1643, droeg op het tooneel haar bitteren haat over tegen de wereld van schoonen schijn en wereldschen hartstocht, de bonte, lokkende wereld, waar de aristokraten hun zondig spel in speelden. Haar overwinning maakte aan alle dramatische levensuitbeelding voorloopig een einde. Niet het drama, maar het religieuze epos werd de vorm die Milton, de groote dichter van het protestantisme, voor zijn uitbeelding der wereld-koncepties en der levens-idealen van de puriteinsche burgerij koos.

De fransche revolutie van 1789 was reeds half ontgroeid aan de puriteinsche denkbeelden; zij stond niet vijandig tegenover het drama: integendeel begrepen enkelen van haar beste strijders en helderste geesten, welke sterke stroomen van bezieling en samenhoorigheid konden uitgaan van het volksfeest en het volkstooneel. Te vergeefs echter poogden zij die stroomen op te wekken: het resultaat van hun pogen droeg een kunstmatig, opgeschroefd en rhetorisch karakter. De fransche revolutie, genoodzaakt haar poëzie te scheppen uit het verleden, drapeerde zich bij voorkeur in een klassiek gewaad: haar tooneelschrijvers beproefden in

heroïsche gestalten der oudheid de kollektieve gevoelens uit te beelden van het revolutionaire volk. Maar wat aan Milton in het Verloren Paradijs en Samson Agonistes gelukt was: de groote bijbelsche figuren tot dragers van de aspiraties en idealen der strijdbare engelsche burgerij van zijn tijd te maken, dat mislukte geheel en al aan de kwasi-dichters der fransche omwenteling.

De ontzaggelijke spanningen, die de revolutie opwekte, de heldendaden van het volk en de glorierijke overwinningen der geïmproviseerde legers, de schokkende omkeer in de levensverhoudingen, die de meesters der aarde neersmakte in diepten van vernedering en verderf en de verachte plebejers omhoog hief tot grootheid en macht; de verwachtingen van een komend heil, de harten tot barstens toe spannend; de vrijheidsdrift, het enthoesiasme, de roes van broederschap, het trotsche zelfbewustzijn, de felle haat en de gloeiende liefde: al de sterke aandoeningen en gemoedsbewegingen, verbonden aan gebeurtenissen zoo grootsch, zoo verrassend en schokkend als de wereld in geen eeuwen aanschouwd had: - zij kwamen op en gingen onder zonder de dramatische synthese te vinden, die alleen hen kon maken tot blijvend en onvervreemdbaar bezit van het volk. Slechts in enkele liederen, - de Marseillaise en de Carmagnole, - hooren wij heden nog den hartslag der fransche revolutie kloppen.

Het geluk, dat de Grieken uit het tijdperk van Perikles en de Engelschen uit dat van Elizabeth gekend hebben: hun kollektieve spanningen en ontroeringen uitgebeeld te zien en in die uitbeelding hun eenwording te doorleven, zuiverder en intenser dan in het gewone bestaan, - dat geluk was niet weggelegd voor de zonen der groote fransche omwenteling. En toen met de Restauratie een nieuw bloeitijdperk der fransche letteren inzette, een tijdperk dat rijkheid van inventie, kleurigheid van taal en innigheid van gevoel boven alles stelde, toen in de romantiek de lang opgestuwde stroom van fantasie en ontroering de doodelijke saaiheid en levenlooze regelmaat van het neo-klassicisme vervingen, - toen werd het drama wèl het bont-bizarre vaandel, dat de voorvechters der nieuwe richting uitdagend lieten wapperen voor

de oogen hunner geërgerde tegenstanders, de uitdrukking echter van de aspiraties der volksmassa's werd het ook toen geenszins.

Zooals in de geheele romantiek van den beginne af aan uiteenloopende elementen om den voorrang streden, zoo bewoog ook het romantisch tooneel in Frankrijk om twee verschillende middelpunten. Victor Hugo kwam in zijn drama's, - die gezwollen van taal, sentimenteel-pathetisch van gevoel en vol grof effektbejag zijn, - in sterke mate tegemoet aan den volkssmaak. Toch was zijn werk niet geschikt om door het volk genoten te worden: daarvoor was het te literair en te geleerd. Het echte volksstuk wierp al die literair historisch-archaïsche smuk overboord, maar de sentimenteele, sensationeele en moraliseerende kern behield het. Zoo leefde de romantiek van Hugo, en die van den ouden Dumas niet minder, in het vruchtbare geslacht der melodrama's voort.

Alfred de Musset voerde het fransche drama in de periode der romantiek op geheel andere banen. Putte Victor Hugo de stof voor zijn tooneelwerken zoowel als voor zijn romans in hoofdzaak uit de middeneeuwen, daarbij ridderlijk-heroïsche met populair-demokratische elementen vermengend, de Musset inspireerde zich voornamelijk op den individualistisch-aristokratischen geest der italiaansche Renaissance. Wat poëtische waarde aangaat staan zijn bevallige tooneelstukken, edel gevormd, klaar van lijn en levendig van rythme, hoog boven de drama's van Hugo met hun ge wilde tegenstellingen en hun jacht op sterke effecten. Bevatten deze laatsten alle elementen voor het sentimenteele volksstuk, in de werken van de Musset lagen de kiemen uitgestrooid, die later tot bloei zouden komen in de verschillende schakeeringen der salon-komedie.

Zooals Frankrijk alle landen was voorgegaan in den revolutionairen strijd tegen het absolutisme en de overblijfselen der feodale orde, zoo was Engeland het land der omwenteling op industrieel gebied. Dáár voltrok zich de ekonomische opmarsch der burgerlijke klasse, dáár werd de groot-industrieele produktiewijze geboren, die den rijkdom en de macht dier klasse in het oneindige vermeerderen zou. En al behoefde de

strijd der engelsche bourgeoisie tegen den grondbezittenden adel geen gewelddadige revolutie om haar doeleinden te bereiken, zoo was hij toch rijk aan dramatische episoden en spannende oogenblikken. Midden door dien strijd heen liep nog een ander sociaal konflikt: bourgeoisie en proletariaat stonden scherp tegenover elkaar in hetzelfde tijdvak, waarin zij met vereende krachten de burchten der aristokratie aanvielen. Maar noch de sterke spanningen van het nationale bewustzijn in den strijd tegen Napoléon, noch de hevige sociale worstelingen in de jaren volgend op zijn val, voerden tot hernieuwden bloei van het drama. Wel vervingen nog vóór het einde der XVIIIe eeuw de eenvoudige natuurlijkheid van Wordsworth en de romantische innigheid van Coleridge in de velden der engelsche poëzie den killen ademtocht van het klassicisme, - wel brachten die velden, geslachten achtereen, zoo rijke oogsten van heerlijke poëzie voort als geen ander land der wereld, - wij noemen hier enkel de namen van Keats, Shelley, Byron, Browning, Elisabeth Browning, Rossetti, Tennyson, Morris en Swinburne, - maar niet het drama, de lyriek bleef het voertuig bij uitnemendheid der scheppende verbeelding. Alle schakeeringen der lyriek, de zuiveremotioneele, de zuiver-beschrijvende, de episch-lyrische, de dionysisch-vervoerde, de symbolisch-oproepende, de wijsgeerig-betoogende kwamen tot bloei. Vergeleken bij dezen rijkdom, bleef het drama arm en beperkt. Zeker: eenigen van de hierboven genoemde dichters gebruikten den dramatischen vorm voor hun verbeeldingen. Maar óf wel zij gebruikten dien slechts een enkel maal, zooals b.v. Shelley, of wel zij hielden zooals Byron, Tennyson en Browning, al zeer weinig rekening met de eischen van het tooneel. De drama's die zij schreven waren geen echte drama's; immers zij waren niet bestemd om gespeeld, maar om gelezen te worden.

Het eenige land, waar in den aanvang van het burgerlijkkapitalistisch tijdperk met hartstochtelijken ernst naar hernieuwing van het drama gestreefd werd, was Duitschland. Tientallen jaren lang gaven de voornaamste kunstgeleerden en de grootste dichters al hun krachten, de eenen om het wezen der dramatische kunst te doorgronden en te verklaren, de anderen om het hoftheater tot een nationaal theater te

maken. De pogingen tot vernieuwing van het tooneel, waar de namen van Herder en Lessing, van Goethe en Schiller aan verbonden zijn, kwamen met hun dood niet tot een einde maar werden bijna de geheele XIXe eeuw door voortgezet.

Het schijnt op den eersten blik vreemd, dat juist in Duitschland zoo volhardend gepoogd werd een volkstheater te scheppen. Immers in Duitschland bleef de ekonomische ontwikkeling langen tijd achterlijk en was de bourgeoisie politiek zwakker, dan in eenig ander land van West-Europa. De burgerlijke vrijheid bleef er een droom, een ideaal, dat nooit verwezenlijkt zou worden: nog eer de bourgeoisie de kracht kreeg het te verwezenlijken, deed zij er afstand van uit vrees, dat die verwezenlijking ten goede zou komen aan het proletariaat.

Wij zullen in een volgend hoofdstuk duidelijk maken waarom, tegen elken schijn in, juist de zwakheid der duitsche bourgeoisie in ekonomisch en politiek opzicht de, - natuurlijk zeer betrekkelijke -, herleving van het drama in Duitschland verklaart en het verband tusschen beide verschijnselen uiteenzetten. Hier willen wij alleen in herinnering brengen, hoe die herleving zich het sterkst openbaarde in den tijd van Duitschlands ergste machteloosheid en diepste vernedering, dat is gedurende de heerschappij van Napoleon. In die jaren schiep Schiller in den Wilhelm Tell een drama, dat met meer recht dan eenig ander tooneelstuk der laatste eeuwen een waarachtig volksdrama mag heeten. Niet enkel door de natuurlijkheid van de taal, de warmte van het menschelijk gevoel en het sterk beeldende in de wijze van behandeling kan de Wilhelm Tell op dien naam aanspraak maken; iets anders draagt hier toe bij, en wel een moreele eigenschap, die artistieke werkingen te weeg brengt. Men gevoelt, dat Schiller zich bij het scheppen van dit werk één van wil met zijn volk gevoelde; er gaat een kracht van uit, die enkel het voorstellen van kollektieve gevoelens den dramatischen dichter kan geven. Door het bezit van die kracht is de Tell een eeuw lang het lievelingsspel van het duitsche volk gebleven, het spel, dat meer dan welk ander ook door de massa's verlangd werd en weerklank bij hen vond, zoodra een versterkte spanning in de politieke, de sociale of de geestelijke sfeer

intrad. Wat aan geen ander burgerlijk dichter, hetzij voor of na Schiller gelukt is: de massa tot den held van het stuk, den hoofdpersoon der handeling te maken, het is Schiller in den Tell gelukt. Dit te bereiken was reeds veel; wat den Tell echter nog verder gunstig onderscheidt van alle andere drama's, waarin iets dergelijks beproefd werd, is, dat Schiller zijn doel bereikte zonder, door de weder-invoering van het koor, in een modern stuk een archaïsch element over te planten. De voornaamste funkties van het koor: het overbrengen van het tijdelijke en persoonlijke naar de sfeer van het algemeene, het uiting geven aan de aandoeningen en reflekties, die de handeling bij de toeschouwers opwekt, die funkties worden in den Tell overgenomen door de 'typen', zooals de jager, de visscher enz., die in het werk voorkomen. Een enkel maal ook worden zij den handelenden personen zelf als lyrische passages in den mond gelegd.[1)]

Schiller stierf kort na den Tell voltooid te hebben; of hij vermocht zou hebben nog verder te gaan in de richting van het volksdrama weten wij niet. Maar wel weten wij dat hij zich vergiste met te gelooven, dat anderen hem op deze banen zouden volgen en de herrijzenis van het nationale theater aanstaande was. De maatschappelijke ontwikkeling was daartoe niet gunstig; juist de, aanvankelijk zeer langzame, daarna (sedert 1848) snellere, ten slotte (na den oorlog van 1870/71) ontzaglijk snelle ontwikkeling van het duitsche kapitalisme, maakte die herrijzenis onmogelijk. Schiller zelf doorzag evenmin de sociale als de aesthetische voorwaarden, waar de opstanding van het volkstooneel aan gebonden was. En zij die zich in de volgende generaties de erfgenamen zouden voelen van zijn geest, doorzagen die voorwaarden evenmin, ook niet wanneer zij, zooals bv. Hebbel, de sociale bestemming van het tooneel erkenden en hun pogingen om het aan die bestemming terug te geven opvatten als het gewichtigste onderdeel van hun levenstaak.

Geen hunner begreep deze beide waarheden: ten eerste niet, dat een herleving van het volkstooneel in de XIXe

1) Zie over den Tell als 'voorbode van het duitsche Volksdrama' het interessante werkje van Prof. André Jolles 'Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne', bl. 1-47.

eeuw onmogelijk was ten gevolge der steeds toenemende sociale tegenstellingen en het steeds meer uitdrogen aller bronnen waar eene gemeenschappelijke kultuur uit opwellen kon. En ten tweede niet, dat het gemeenschapsdrama, dat is de voorstelling van het kollektieve bewustzijn en de kollektieve ontroeringen eener sociale groep, nimmer door het woord alleen gedragen kan worden. Zij waren zoozeer gewend geraakt aan de heerschappij van het woord over alle andere elementen van het drama, dat zij die heerschappij als geheel natuurlijk en als blijvend beschouwden. Het besef dat enkel eene synthese van kunsten, gedragen door de architektuur, het kollektieve bewustzijn kan uitdrukken, - dat besef lag geheel en al buiten hun geestelijken horizon; zij geloofden, den grooten dramatischen stijl te kunnen scheppen uit eigen persoonlijke kracht, zooals zij ook geloofden het gemeenschapsdrama te kunnen vertoonen met de artistieke middelen en de tooneelinrichting van het hoftheater. En dit geloof bepaalde zoowel het wezen hunner kunstuitingen als de grenzen daarvan.

Wie enkel de kwantiteit tot maatstaf neemt, zou tot het besluit moeten komen, dat het drama in de XIXe eeuw voortdurend gebloeid heeft en dat die bloei in de XXe nog toenam. De groei der steden, de toenemende behoefte aan verstrooiing en vermaak als gevolg der mechanisatie van den arbeid, de commercialiseering van het theater en de daarmee samenhangende konkurrentie der verschillende schouwburg-ondernemingen, het rusteloos zoeken naar nieuwe onderwerpen en sensationeele middelen, om den smaak van het publiek te prikkelen, tenslotte de internationaliseering van het tooneel en zijn uitbreiding over alle landen en werelddeelen: dit alles zijn nog slechts enkele onder de oorzaken, die tot een ontzaggelijke toeneming van het aantal tooneelstukken, schouwburgen en spelers in de laatste honderd jaar hebben geleid.

Er is echter een symptoom, waar men onmiddellijk de onjuistheid van een oordeel, enkel gegrond op den waardemeter van het kwantitatieve, aan kan herkennen: dat symptoom is de positie van de tooneelkunst tusschen de andere

kunsten. Het drama heeft in onzen tijd zijn plaats in het bewustzijn der volken moeten afstaan aan de muziek, de lyrische poëzie en den roman.

Het is in den loop der laatste eeuw geen enkele maal opgetreden als baanbreker voor nieuwe opvattingen en nieuwe literaire vormen; het heeft de evolutie der literatuur niet geleid, maar er zich door laten leiden, het heeft zijn impulsies tot verandering en vervorming ontvangen van het verhalend proza en de lyrische poëzie. Deze ondergeschiktheid van het drama aan de literatuur blijkt duidelijk uit de twee groote veranderingen, die het in de laatste halve eeuw heeft doorgemaakt: de eerste is de opkomst van het naturalisme op het tooneel, als reaktie zoowel tegen het verwaterde neoklassicisme als tegen het romantische spel of het burgerlijke strekkingsdrama; de tweede, de opkomst van de neo-romantiek, het symbolisme en expressionisme op het tooneel, als reaktie tegen het min of meer konsekwente, min of meer absolute naturalisme.

De schepping van den naturalistischen experimenteelen roman is de groote letterkundige daad der moderne kleine burgerij geweest, de daad die zij volbracht in het tijdperk van haar opkomst, haar machtstoeneming en zwellend zelfbewustzijn. Alles vond in dien roman zijn plaats: haar naïef geloof aan de reddende macht der natuurwetenschap, haar demokratische gezindheid, haar sociaal optimisme, haar nuchter rationalisme, en, tenslotte, haar onverschrokken waarheidsliefde.

Van den roman ging het naturalisme over in het drama; echter zonder er in te slagen dit te hernieuwen, zooals het den roman had hernieuwd.[1)]

De roman nam in de XIXe eeuw voor het grootste deel

1) Het eerste naturalistische tooneelstuk, dat in Frankrijk werd opgevoerd, was *Henriette Maréchal* van de gebroeders Goncourt. Het feit, dat juist de beide vermaarde romanschrijvers het eerst de naturalistische formule overbrachten op het tooneel, kenschetst de verhouding tusschen roman en tooneelstuk in het naturalisme. Het tweede stuk van dien aard was Thérése Raquin, een vertelling van Zola, door hem zelven gedramatiseerd.
Ook in Duitschland werd het naturalisme niet op de planken, maar in den roman geboren. Aan de eerste tooneelstukken van Gerhard Hauptmann en Sudermann gingen het verhalend proza van Holz en Schaf vooraf.

de funktie over, door het epos in vroeger eeuwen vervuld, dat is het uiterlijk en het innerlijk gebeuren in een bepaald tijdperk zoodanig af te beelden, dat het kenmerkende en essentiëele in de handelingen en lotgevallen der menschen van dat tijdperk, in hun gedachten en gevoelens, hun droomen en verlangens, hun instellingen en zeden door die afbeelding voortleeft. De roman vervulde deze funktie natuurlijk *op andere wijze*, dan het epos gedaan had, maar hij vervulde haar even goed.

De groote scheppende kunstenaars die voor hun verbeelding den romanvorm gebruikten: Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Zola, Maupassant, Thackeray, Dickens, Meredith, Hawthorne, Gogol, Tolstoi, Toergeniew, Dostojewski, - om slechts de allergrootsten te noemen - zij slaagden er in, hoe zeer onderling ook verschildend allen, den modernen mensch af te beelden in zijn grootheid en zijn verdorvenheid, zijn smachten en zijn trots, zooals de epische dichters van den heidenschen en den midden-eeuwsch-christelijken tijd den mensch hunner dagen hadden afgebeeld.

De grenzen van den roman werden telkens uitgezet; telkens ook werden nieuwe wijzen van behandeling beproefd; het bleek dat zijn vorm zich aan elke stof aanpassen en zich naar elke wijze van behandeling voegen kon. In het fantastische, het romantische en het historische zoowel als in het naturalistische, experimenteele, en psychologische genre werden meesterwerken geschapen; het gebied van den roman werd wijder en wijder, tot het ten slotte het geheele menschelijke zijn en bewustzijn omvatte.

Aan het beginsel en de methode van het naturalisme, - hetzij onverbiddelijk objektief als bij Flaubert, of romantisch gekleurd als bij sommige groote fransche, of psychologisch verdiept als bij alle groote russische schrijvers, - aan dat beginsel en die methode dankt de XIXe eeuwsche literatuur een aanzienlijk aantal verhalende werken van uitnemende kracht, waarheid en schoonheid, maar het dankt daaraan geen enkel tooneelwerk, dat zich in den loop der tijden handhaven zal. Evenmin als het beginsel en de methode van het naturalisme in de poëzie toegepast konden worden, zonder dat aan deze geweld werd aangedaan, evenmin konden zij dat worden

in het drama.

De nieuwe methoden, die het naturalisme in het drama toepaste, betroffen de stof, den inhoud en den vorm.

Wat de stof aangaat, moest het naturalisme voor het drama in abstrakto de vrijheid beteekenen, het leven in zijn geheel voor te stellen, zooals het voor den roman de vrijheid beteekende, dat leven in zijn geheel te beschrijven. In werkelijkheid echter was de uitbreiding van het stofgebied lang zoo groot niet als zij scheen. Een der beste hedendaagsche schrijvers over de geschiedenis van het tooneel oordeelt terecht aldus over die uitbreiding, dat zij er op neerkwam de sociale ellende van de lagere en de sociale verdorvenheid van de hoogere klassen tot de meest geliefde voorwerpen der dramatische verbeelding te maken.

In zake den inhoud, brak het naturalistisch drama met de konventie om enkel bepaalde hoogtepunten in het leven van personen of groepen ten tooneele te voeren, een konventie zoo oud als de dramatische kunst zelve. Het koncentreerde zich niet in de voorstelling van belangrijke handelingen en gewichtige gebeurtenissen, maar poogde alweer 'het geheele leven' tot in zijn nietigste bijzonderheden voor te stellen. Uit den aard der zaak stuitte het hierbij telkens op grenzen die het onmogelijk overschrijden kòn, omdat zij in het wezen lagen der dramatische voorstelling. Naturalistisch beschrijven kan men alles, zoowel een operatie, een geboorte, een vergiftiging en een psychose als een wetenschappelijk onderzoek, een finantieele machinatie, een zonsondergang, een orkaan, een veldslag, een mijnramp of een omwenteling. Naturalistisch *voorstellen* echter kan men deze en vele andere dingen niet. Men kan ze symbolisch aangeven, synthetisch saamtrekken, of door indirekte middelen (verhaal en lyriek) in het drama opnemen. In het eene zoowel als het andere geval is men aangewezen op het verdichten of transponeeren der realiteit, dat is op konventie. Zonder haar kan geen dramatische kunst bestaan. Het naturalisme, dat alle konventie verwierp, - daardoor feitelijk het drama zelf verwerpend, - was in zijn stoffen niet minder maar integendeel meer beperkt dan de romantische stijl. Voornamelijk het gebied van het alledaagsche leven met zijn onbeduidende

gesprekken en kleine voorvallen, met zijn grauwe dofheid en eentonigheid en ook met zijn ruwheid en laagheid bleek in de praktijk geschikt, om naturalistisch voorgesteld te worden. De zedelijke verwording van het lompenproletariaat, het gelal van dronken vagebonden, het gekef tusschen brute souteneurs en hun meiden, de stompzinnigheid en tevens de sluwheid van achterlijke boeren, hun vinnige twisten om een lapje grond, of de baatzuchtigheid van bekrompen kleinburgers twistend over een erfenis: ziehier eenige van de geliefde stoffen van het naturalistisch drama en eenige milieus, die het bij voorkeur uitbeeldde.

Zooals het klassicisme de harmonie des levens had verheerlijkt, de romantiek de monsterlijke of engelachtige afwijkingen van de harmonie, - zoo verheerlijkte het naturalisme de grauwheid en vlakheid van het leven.

Zijns ondanks gaf het niet zoozeer een getrouwe reproduktie van het leven in zijn volle hoogte en diepte, als een verwrongen karikatuur daarvan. Het alledaagsche, banale en walgelijke nam in zijn voorstelling meer dan levensgroote afmetingen aan, terwijl het schoone grootsche en heroïsche daarin bijna geheel ontbrak. Immers, de grootsche en heroïsche kant van het levensgebeuren komt voornamelijk aan het licht in oogenblikken van krisis in het lot van individuen of groepen. Het naturalisme echter deed stelstelmatig afstand van de uitbeelding van dergelijke oogenblikken; het zocht zijn kracht in de voorstelling van vlakke eentonigheid of troostelooze levensleegte.

Het naturalisme poogde elke konventie op te heffen, immers het zag in alle konventies, die sedert onheugelijke tijden op het tooneel geheerscht hadden, slechts belemmeringen voor de ‘natuurgetrouwe’ voorstelling des levens die het nastreefde. Het deed afstand van alle typeering, dat is van het ten tooneele voeren van figuren, in wien speciale trekken of eigenschappen van bepaalde maatschappelijke groepen door de traditie gekondenseerd waren. Het liet, zoowel wat den vorm als wat den inhoud betrof, alle vaste punten los, waarop tallooze geslachten van dramatische schrijvers gesteund hadden; het verwierp alle wetten, waarbinnen hun verbeelding zich vrij en zeker bewogen had. Het zocht

enkel en alleen naar het bijzondere; naar het speciale geval, het zuiver-individueele karakter. Het gaf aan de verbeelding der toeschouwers geen enkel steunpunt; noch in de uitbeelding van personen noch in die van gebeurtenissen ging het uit van dingen die allen gemeenzaam konden zijn, van dat, wat allen konden herkennen en waarin zij zichzelven herkennen konden. Het beeldde neigingen, eigenschappen, hartstochten af, het stelde situaties en verwikkelingen voor, die den toeschouwers absoluut-willekeurig moesten toeschijnen, omdat zij absoluut-individueel waren. In de wereld van het naturalistisch tooneel doolden deze even verbijsterd rond als in de maatschappelijke wereld wier spiegelbeeld zij was, hulpeloos leden zij haar verbrokkeling en ondergingen haar disharmonieën. Nimmer werden zij opgeheven tot de sfeer van het algemeene, eeuwige, ontijdelijke; zij verlieten het theater even onverzoend, even hopeloos verstrikt in de warrenis des levens als zij het hadden betreden.

Ten opzichte van het eigenlijke tooneel en de toeschouwers-ruimte bracht het naturalisme geen principieels hervorming. Het hield vast aan de architektuur van het hoftheater en aan het realistisch-illusionistische décor.

Daar echter de naturalistische drama's in den regel het leven van de lagere volksklassen ten tooneele voerden, werd de hulp van den dekorateur ingeroepen, om met zijn kunst zoo ‘natuurgetrouw’ mogelijk sloppen, woonkelders, hutten, kroegen, bordeelen, somtijds ook vergaderzalen, fabrieken en gerechtsgebouwen voor te stellen, zooals die kunst in het neo-klassicisme en de neo-romantiek had gepoogd, de illusie te geven van middeneeuwsche burchten, vorstelijke paleizen, toovergrotten en feeërieke lusthoven. Armoede, vuilheid en gore ellende werden zoo bedriegelijk nagebootst, dat het den toeschouwers toescheen, als roken zij den stank der lompen en zagen zij de vlooien springen. Misschien waren de vlooien wel een werkelijk rekwisiet van het naturalistisch tooneel...

In tegenstelling tot wat bij den roman het geval was, heeft het naturalisme de dramatische kunst nooit volkomen beheerscht, Gelijktijdig met het naturalistisch drama handhaafden oudere vormen van dramatische kunst zich en kwamen nieuwe op. Het kon moeilijk anders. In de eerste plaats niet,

omdat het naturalistisch drama noch de velen voldeed, die in den schouwburg enkel vermaakt wilden worden, noch de weinigen, die zuivering en bevrijding zochten uit den tredmolen van het dagelijksch bestaan. In de tweede plaats echter niet, omdat het voor de maatschappelijk bevoorrechte klasse een steen des aanstoots was. Immers het naturalistisch tooneelstuk werkte, - al was deze werking niet opzettelijk, - door het feit der natuurgetrouwe uitbeelding van de hedendaagsche maatschappij vaak als een aanklacht tegen de maatschappelijke wanverhoudingen of een protest tegen de konventioneele moraal. Wanneer zijn makers er in slaagden, de gestalten in hun spel met leven te vervullen, de situaties en konflikten scherp en pakkend uit te beelden, dan werd de aanklacht soms zoo fel, het protest zoo striemend, dat de hoeders der burgerlijke orde een dergelijk spel als onzedelijk of gevaarlijk voor de orde verboden.

Als kunstsoort een gedrochtelijke mislukking, is het naturalistisch drama ontegenzeggelijk als revolutionaire faktor der maatschappelijke ontwikkeling van belang geweest. Het kon zich in den regel niet in de gunst der bevoorrechte klasse verheugen, behalve wanneer het door stof en wijze van behandeling de erotische driften prikkelde. In hoofdzaak echter heeft het geleefd en leeft het heden nog van den kleinen middenstand en van de arbeidersklasse, voor zoover zij nog in klein-burgerlijke gevoelens bevangen is. Aan deze klasse, hoewel van nature méér geneigd, in de sterke spanningen en de naïve moraal der romantiek behagen te scheppen, kon de voorstelling der sociale ellende van haar onderste lagen niet anders dan welgevallig zijn; immers zij voelde de spits dier voorstelling toegekeerd naar de rijken en voornamen. In zekere mate ondergingen de naturalistische tooneelschrijvers ook den invloed van hun publiek; sommigen hunner mengden, bewust of onbewust, in de naturalistische voorstelling moraliseerende en propagandistische elementen. Ongemerkt vervloeiden vaak de grenzen van het naturalistisch drama met die van het sociale tendenz-stuk, ongemerkt ook nam het somtijds allerlei elementen van het romantische volksstuk in zich op.

Er is geen of bijna geen voorbeeld van een tooneel-

schrijver, die zijn leven lang uitsluitend in den naturalistischen stijl heeft gewerkt. Voor sommigen was het gebruik van dien stijl enkel een episode, anderen pasten hem slechts nu en dan in zijn volle konsekwentie toe en streefden in het grootste deel van hun werk naar een meer synthetische uitbeelding. Ibsen en Strindberg, de beide grootste schrijvers die, van het historisch drama uitgaande, tot het naturalisme kwamen, maakten zich beide na zekeren tijd weer daarvan los, Ibsen om een maatschappelijk-kosmisch, Strindberg om een fantastisch-mystiek symbolisme na te streven. Anderen, - zooals Hauptmann, - poogden motieven uit de geschiedenis, de christelijke mythe of het sprookje in min of meer naturalistischen stijl te behandelen. Naast het konsekwente, leefde altijd een inkonsekwent naturalisme.

Ongeveer gelijktijdig met het naturalistisch drama kwam zijn tegenvoeter, het symbolisch-mystieke, ter wereld. Wilde het eerste enkel de uiterlijke verschijning der vluchtige, akcidenteele werkelijkheid uitbeelden, het tweede wilde dit enkel de levens-essence doen; vorm geven aan de lichaamlooze abstraktie, die aan de vluchtige verschijningen ten grondslag ligt. De meest talentvolle en konsekwente dichter van deze richting, Maurice Maeterlinck, poogde door zijn stukken de huivering te wekken voor het levensmysterie; zijn gestalten stelden den mensch voor als een marionet in de hand van onbegrepen machten, blindelings wankelend en tastend tusschen de onvermurwbare wanden van het lot.

Evenmin als het naturalistisch drama ontstond het symbolisch-mystieke uit eigen kracht. Ook hierin volgde het tooneel de impulsie, van een ander gebied der kunst uitgaande: de herleving van symboliek en mystiek als reaktie tegen het naturalisme nam haar uitgangspunt in de lyrische poëzie. Wat die herleving zelve aangaat, zij ging samen met een groote verandering in het bewustzijn en de richting van den wil bij de burgerlijke klasse. Een der voornaamste oorzaken daarvan was ontnuchtering over de resultaten der natuurwetenschap, als onvermijdelijke reaktie volgend op de overdreven verwachtingen die een vorig geslacht gekoesterd had. Een andere oorzaak was de min of meer bewuste angst der bourgeoisie voor het proletariaat, waar zij den slooper

van haar macht, den doodgraver van hare maatschappelijke orde in voelde en de met deze angst samenhangende wensch, om het geloof in bovenaardsche en bovenzinlijke machten tot een korrektief van de, op aardsch geluk en aardsche goederen gerichte, begeerlijkheid der massa te maken. Ook het allengs opkomend inzicht in de oppervlakkigheid en ontoereikendheid der rationalistische wereld-en levensbeschouwing, die aan het naturalisme ten grondslag lag, werkte als een kracht in dezelfde richting. Dat een dichter als Maeterlinck zijn fijne en subtiele verbeeldingen niet in wezens van vleesch en bloed belichaamde, maar in bloedelooze schimmen, die niet handelen kunnen maar enkel roerend lijden, niets uitdrukken als hun eigen absolute passiviteit, niets weten behalve hun absolute verlatenheid, - het bewees hoe hulpeloos de moderne mensch staat tegenover de maatschappij, de schepping der menschen zelven, en hoe ontzettend vereenzaamd het individu zich in haar gevoelt.

Het tooneel was in de XIXe eeuw wat het in alle eeuwen geweest is, een weerspiegeling van de stemmingen, de aspiraties en de verwachtingen der verschillende klassen, die aan de kultuur, genietend of scheppend, deelnamen. Elke dier klassen bracht op het tooneel iets over van haar bewustzijns-inhoud en van de strekkingen, die dien inhoud beheerschten. De kleine burgerij openbaarde in het naturalistisch drama alle tegenstrijdigheden van haar wezen, zij beeldde in dat drama haar sociale illusies af en haar sociale verwachtingen, haar verwoed individualisme en haar fanatieke gehechtheid aan het bezit, haar politiek radikalisme en haar angst voor de revolutie, haar antiklerikalisme en haar blind vertrouwen in de wetenschap. Zij bracht den ernst, de zwaarwichtigheid, de grondigheid die haar kenmerkten op de planken. Zij bracht er de problemen, die haar in het leven niet met rust lieten: het vraagstuk van de verhouding der geslachten, dat van de bevrijding der vrouw, dat van de macht der erfelijkheid in het leven, dat van het recht der persoonlijkheid en de grenzen daarvan. De literaire en artistieke bohême bracht in het drama het element van haar eigen sexueele overprikkeling, haar ziekelijke belangstelling voor het spel der erotiek, haar ontaarding en haar

perversiteit; de groote bourgeoisie, dat van haar spottend cynisme, haar overmoed en wuftheid, haar gratieuze levenshouding en haar ironische verachting voor alle opzettelijkheid en allen levens-ernst. Zoo bevat het XIXe eeuwsche tooneel elementen der sociale psyche van alle klassen, met uitzondering alleen van die van het proletariaat. Immers het proletariaat stond buiten de burgerlijke kultuur en nam aan haar schepping geen deel, het was enkel objekt, maar geen subjekt van het drama, het werd afgebeeld op het tooneel zooals anderen het zagen, maar het beeldde niet zèlf zijn stemmingen en aspiraties, zijn verwachtingen en konflikten dramatisch uit. De naturalistische richting stelde het proletariaat voor in al zijn hulpeloosheid, in al zijn ellende en ontaarding, als een voorwerp van medegevoel en medelijden of van verachting, maar nimmer in zijn scheppende kracht, als drager van de toekomst der menschheid.

De samengesteldheid en het snelle tempo van het maatschappelijk leven, de veelheid der uit andere kulturen aan dat leven toegevoegde elementen, de algemeene onzekerheid op aesthetisch en ethisch gebied, de behoefte aan voortdurende afwisseling en aan steeds sterkere prikkels, - al deze verschijnselen werkten ook door op het gebied der dramatische kunst. Het tooneel deelde het lot der architektuur, die, bij ontstentenis van een eigen stijl - althans op het gebied van het monumentale bouwwerk, - haar kracht zocht in het overnemen der vormen van een aantal stijlen uit vroegere tijdperken en het verbinden hunner elementen tot nieuwe kombinaties. Ook op het tooneel heerschte een veelheid van stijlen, die enkel een andere naam voor stijlloosheid was. Tal van oude vormen werden gebruikt, tal van wijzen van behandeling beproefd, zonder besef van hun noodzakelijkheid, zonder innerlijke overtuiging, dat het zóó moest en niet anders kòn. De historische tragedie sleepte haar vaste schema's en haar heroïsche jamben voort door de windingen der jaren, bij de toeschouwers echter vermocht zij geen ander gevoel meer op te wekken dan dat eener ondragelijke verveling, moeizaam verborgen onder koel-beleefde waardeering. Het romantisch drama leefde voort als spektakelstuk, den laatsten telg gelijkend van een oud beroemd geslacht,

die dienst nam bij de kolonialen. Het naturalistisch drama, het symbolisch-mystieke, het tendentie- en het milieu-stuk, de salonkomedie en de verschillende variëteiten van het laag-komische genre hadden elk hun eigen ‘stijl’.

Als tegenstuk tot deze vermeerdering der dramatische vormen, een gevolg van het ontbreken van een algemeenen levensstijl, maakte de nivelleerende werking van het kapitalisme de dramatische uitingen in alle landen àlmeer gelijk. Het kapitalisme doordrong de geheele aarde met zijn geest, het bracht overal dezelfde situaties voort, dezelfde problemen en konflikten, dezelfde onzekerheid en innerlijke wankelheid, het schiep overal dezelfde typen en gaf aan de karakters denzelfden plooi. Geen wonder dat het drama, zoowel wat zijn inhoud als wat zijn vorm aangaat, in het tijdperk der hoogste ontwikkeling van het kapitalisme een kosmopolitisch karakter krijgt. Wel is waar is dit karakter niet absoluut: het laat ruimte voor zekere nationale eigenaardigheden, zooals Ibsen en d'Annunzio, Shaw en Tsjechow, Strindberg en Maeterlinck, Hauptmann en Schnitzler, Heyermans en Bahr bewijzen. Echter is het toch sterk genoeg, om de werken van deze en vele andere schrijvers geschikt te maken, in de schouwburgzalen van geheel Europa en van Amerika opgevoerd en toegejuicht te worden. Hun gelijkheid van wezen, ondanks allerlei verschillen in het bijkomstige, verklaart den grooten invloed, die enkele van de hierboven genoemde schrijvers, in de eerste plaats Ibsen en Strindberg, buiten de grenzen van hun land hebben uitgeoefend en tot heden nog steeds uitoefenen.

Een dergelijke gelijkheid van wezen bezat, zooals wij in een vorig hoofdstuk konstateerden, ook het middeneeuwsche religieuze drama. Maar in dat drama kwam zij uit geheel andere oorzaken voort en droeg een ander karakter, Zij was het resultaat van een ideëele eenheid, een levenskonceptie zóó diep en sterk den mensch ingeprent, dat zij geheel zijn leven doordrong en in al zijn gevoelens aan het licht kwam. In de gelijkheid van geest der middeneeuwsche religieuze spelen openbaarde zich de verbindende kracht van een levensbeschouwing, die de bijzondere geestesgesteldheid, de eigendommelijke zeden en gebruiken der verschillende

naties of deelen van naties tenvolle liet voortbestaan. In de gelijkheid van geest der moderne dramatische kunst openbaart zich de nivelleerende werking van het kapitalisme, dat overal dezelfde klassen met dezelfde geestelijke fyzionomie voortbrengt. De groote bourgeoisie vast en hoog in haar cynische hebzucht en heerschzucht; de kleine burgerij tot op het hart gespleten; het proletariaat, grauw en weinig-geïndividualiseerd, zwoegend en lijdend, somtijds rebelleerend en vaker berustend; het lompenproletariaat, belangwekkend in zijn schaamtelooze, pittoreske ontaarding; de boeren, hetzij wreed of gemoedelijk, maar altijd zich vastklemmend aan hun bezit: zijn zij overal essentieel dezelfde. De steden, de dorpen, de fabrieken, de mijnen, de bordeelen, de kazernen, de kerken, de rechtspraak, het onderwijs, het huwelijk, de prostitutie, het kapitalisme maakt hen overal gelijk. Het nivelleert niet enkel de instellingen en het uiterlijk levens-aspekt, maar ook de zielen der menschen.

Enkele naties of deelen van naties, die door bijzondere omstandigheden tot in onze eigen dagen het verband bewaarden met hun historisch en prehistorisch verleden, met hun mythen en sagen, hun oud geloof en oude overleveringen, vermochten aan de nivelleerende werkingen van het kapitalisme nog een poos lang weerstand te bieden. De voorwaarden die dit mogelijk maakten waren, behalve ekonomische achterlijkheid en geografisch isolement, ook de neiging van een volk om zich te verdiepen in zijn verleden en het voortbestaan in hem van een sterk, op een stevigen grondslag berustend gevoel van nationale saamhoorigheid. Daar waar deze voorwaarden samenwerkten, daar kon een dramatische vernieuwing zich, hoezeer dan binnen enge grenzen, voltrekken: een drama kon ontstaan, waar de volksziel haar aspiraties en droomen in herkende, een volkstheater dus, zij het ook min of meer literair en kunstmatig. Zulk een volkstheater heeft in onzen tijd het geïsoleerde en ekonomisch achterlijke Ierland voortgebracht. Maar het sterk-nationale karakter daarvan het feit, dat de spelen van Yeats, Synge en Lady Gregory zich in hoofdzaak inspireeren op oud-iersche sagen en met oud-iersche mythologie gedrenkt zijn, dit feit maakt, dat zij ondanks hun poëtische schoonheid en zuiver pathos

buiten de grenzen van Ierland weinig gelezen en bijna niet gespeeld worden.

Een toekomst heeft het iersche volkstooneel natuurlijk niet. Het voortschrijdende proces der kapitalistische nivelleering verhindert zijn normale ontwikkeling en doemt het even onverbiddelijk te verdwijnen, als het nationale theater der Javanen en dat van andere Aziatische volken ten doode is gedoemd.[1)]

Het lot van de spelen dier volken, welke nog overblijfselen hunner oude vóórkapitalistische kulturen hebben behouden, kan geen ander zijn dan het lot hunner gebruikskunst: de konkurrentie der goedkoope kapitalistische massaproductie en de vervlakkende werking van het kapitalistisch milieu doet de heerlijke overblijfselen of oplevingen der aesthetische uitingen van vroegere tijdperken onherroepelijk verschrompelen, ontaarden en vergaan.

## II. Kapitalisme en tooneel

**I**N het voorgaande hoofdstukje beschouwden wij in groote trekken de pogingen van een aantal tooneelschrijvers van verschillende richtingen om een nieuwen dramatischen stijl te scheppen. Echter zijn het niet deze pogingen, het werk van ernstige zoekers, moedige denkers en vaak begaafde dichters, die het moderne tooneel karakteriseeren. Men zou ze kunnen vergelijken met de bovenste van een stel diagrammen, waarvan alle andere zich op verschillende afstanden van deze en van elkaar op een veel lager niveau bewegen. Zoo beweegt verreweg het grootste deel van het moderne tooneel zich op een peil, waar geen sprake meer is van aesthetische en ethische waarden, maar enkel van verstrooiing, dat is het ontvluchten van eigen levensleegte, grove sensatiezucht en sexueele prikkeling. Het tooneel der laatste honderd jaar is niet Hugo en de Musset, niet Dumas en Augier, niet Hebbel en Grillparzer, niet

1) Behalve natuurlijk zoo de doodelijke werking van het kapitalisme op de oude volkskunst in het algemeen en de dramatische kunst in het bijzonder, door de communistische omwenteling tijdig gestuit kan worden.

Shaw en Wilde, niet Ibsen en Strindberg, niet Maeterlinck en d'Annunzio, niet Hoffmansthal en Rostand. Het is of het geeft den ernst, de poëzie, den hartstocht, de waarheidsliefde, de schittering, den subtielen geest dezer schrijvers slechts bij uitzondering onvermengd. Vaker geeft het *iets* van dit alles, aangelengd met zooveel banale sentimentaliteit, grofheid, vulgariteit of perversiteit als hun koncepties en inventies geschikt maakt, om door het groote publiek genoten te worden. Het geeft de vervlakking van hun verhevenheid, de verwatering van hun ontroering, de verleugening van hun streven naar oprechtheid. Het verandert elk korreltje goud dat zij opgroeven uit de schachten van het leven in waardeloos metaal en verkeert elken druppel elixer, dien zij puurden uit zijne vloeden, in boosaardig vergift. Waar zij een beroep deden op de fantasie, het meegevoel en het zedelijk oordeel der toeschouwers, stelt het met vaak waarlijk duivelsche listigheid en kunstvaardigheid in de plaats daarvan de spekulatie op de vooroordeelen, de sentimentaliteit en de oppervlakkigheid van het publiek.

Nog eenige treden dieper dalend dan dàar, waar deze verderfelijke mengsels den schouwburgbezoekers worden voorgezet, komen wij in de sfeer, waar de huichelarij plaats maakt voor cynisme en ook de schijn van het betere wordt versmaad. Hier heerscht de ‘schlager’, het kas- of successtuk. Onverschillig tot welk genre het behoort, dat van het blijpel, de klucht, de salonkomedie, de operette, de revue of de opéra bouffe - zijn wezen is het prikkelen van lage gevoelens en grove lusten, het vleien van de ploertigheid en het aanwakkeren van de verdorvenheid.

Reeds voor drie kwart eeuw heeft een groot dramatisch kunstenaar, een der weinige synthetische genieën van den modernen tijd, de ontaarding van het tooneel doorzien en de gevolgen zijner overweldiging door de macht van het kapitaal met felle, niets ontziende verontwaardiging gekenschetst. ‘Onze moderne tooneelkunst’ - aldus Richard Wagner in zijn in 1847 verschenen geschrift ‘De Kunst en de Revolutie’ - ‘is de vleeschwording van den heerschenden geest in ons openbare leven. Zij drukt dien geest uit en verspreidt hem dag aan dag, zooals geen andere kunst dat ooit deed;

immers zij bereidt haar feesten avond aan avond in bijna alle steden van Europa... Haar werkelijk wezen is de industrie, haar zedelijk doel winst maken, haar aesthetisch voorwendsel verstrooiing voor menschen die zich vervelen... Haar voedend sap krijgt zij uit het hart onzer moderne wereld, zij ontleent een bevalligheid zonder ziel aan de levenlooze overblijfsels eener middeneeuwsche ridderlijke konventie en verwaardigt zich van daar af te dalen tot de onderste lagen van het proletariaat, ontzenuwend, ontzedelijkend, ontmenschend overal waar het gif van haar sap zich verspreidt.'

Met waarlijk geniale intuïtie doorzag Wagner de algemeene oorzaken van het verval van het tooneel in de burgerlijke maatschappij op een tijdstip waarin dit verval, vergeleken bij wat onze eigen dagen te zien zouden geven, pas in zijn allereerste begin was, en de overblijfselen eener eeuwenoude traditie nog als de sterke muren van een eerbiedwaardig kasteel overeind stonden. Hij zag hoe het drama, dat werk, gelijk hij het noemde, van 'unieke en ondeelbare kunst', de heerlijkste schepping van den menschelijken geest, door het kommercialisme onherroepelijk vernietigd werd. Wagner begreep, wat Schiller niet begrepen had, dat de ondergang van het gemeenschapsdrama aesthetisch ten nauwste samenhing met dien van de synthese der kunsten en dat zijn herleving nimmer het woord tot eenig fundament kon hebben. En ook begreep hij, dat deze herleving gebonden was aan een proces van algemeene sociale hernieuwing, een proces dat de scheppende krachten in den mensch, en de geestelijke waarden door die krachten voortgebracht, bevrijden zou van de banden waarin het kapitalisme ze had geslagen en verlossen van den vloek, koopwaar te zijn.

Wagner was niet enkel de eerste moderne kritikus, die het vraagstuk der hernieuwing van het gemeenschapsdrama in zijn volle beteekenis overzag, maar ook de eerste moderne kunstenaar die door verlangen verteerd werd, zijn gaven aan de schepping van dit drama te wijden. Voor de eerste maal sedert eeuwen durfde een menschenhoofd weer gedachten vormen en een menschenhart weer droomen van een kunstwerk, waarin de edele geestelijke kern der gemeenschap voor al haar leden zichtbaar, hoorbaar en tastbaar worden zou.

Niet alleen aan zijn eigen genialiteit dankte Wagner, dat hij deze gedachten vormen, dezen droom droomen kon. Mede de sociale omwenteling van 1848 en de inzichten, die zij bij een kleine voorhoede van strijders, denkers en kunstenaars wekte, waren hiervan oorzaak. De idee der communistische gemeenschap was voor hen niet langer hetzij de herinnering aan een verloren paradijs of de droom van een komend, het was een sociaal ideaal, eene, in technische krachten en materieele oorzaken gegrondveste mogelijkheid, die verwezenlijkt zou worden door den strijd en de overwinning van het proletariaat.

Wagner begreep zeer goed, dat het gemeenschapsdrama niet door de wilskracht en het scheppend vermogen ook van het meest begaafde individu verwerkelijkt kon worden. Het burgerlijk kapitalistisch tijdperk bood gedurende zijn opkomst, zijn bloei, en zelfs nog in de dagen van zijn verval, een zeer groot aantal artistieke mogelijkheden. In den roman, de lyrische poëzie, in de muziek, in het portret en het landschap vermochten tallooze kunstenaars uiting te geven aan hun verlangen en smachten en heerlijke beelden te scheppen van hun eenzaamheid-van-ziel. Van den individueel-heroïschen wil af tot aan de meest vluchtige gewaarwordingen toe, beeldde de kunst alle ervaringen van het innerlijk leven. De verbijzondering der persoonlijkheid, de vermeerdering en in sommige opzichten ook de verfijning der indrukken, het steeds sneller tempo en de bij vlagen hooge spanningsgraad van het leven voerden de kunst in het kapitalistisch tijdperk herhaaldelijk tot hoogen bloei. Maar die bloei bleef beperkt tot de kunsten, wier gevoelskern individueellyrisch of individueel-heroïsch kon zijn. De monumentale en architekturale kunsten, waar het tooneel toe behoort, waren gedoemd te kwijnen. Samenhang uitdrukken, samenhang verbeelden kon de burgerlijk-kapitalistische kunst niet; altijd wanneer zij poogde dit te doen, verviel zij in rhetorika en valschheid. Wee den kunstenaar, met een sterken drang naar synthese als een kind der kapitalistische maatschappij geboren! Hij moest afstand doen van zijn hoogsten droom, zijn diepste begeerte; poogde hij in zijn hardnekkigheid dien droom te verwezenlijken, dan verkeerde onder zijn handen

het goud tot lood. De tijden waren niet rijp voor de schepping van een nieuw synthetisch gemeenschapsdrama, integendeel zou de ontwikkeling der kunst nog vele jaren in de richting van individualisme en naturalisme gaan.

Wagner behoorde tot de weinigen die het onmogelijke beproefden. Hij kon zijn droom van een gemeenschapsdrama niet opgeven, hij verwezenlijkte dien - voor zoover van verwezenlijking sprake kon zijn - in den stijl van het heroïsch-romantisch realisme en met de hulpmiddelen der moderne illusionistische regie. Dit echter had tot gevolg dat zijn werk, ondanks de grootschheid der konceptie en het innig verband tusschen de muziek en den tekst, evengoed buiten de architekturale synthese stond, als de opera's van Meyerbeer of Rossini dit deden. Zoo leed de eenling in zijn strijd tegen het sociale noodlot op aesthetisch gebied een bittere nederlaag. Die, welke hij leed op moreel gebied was nog bitterder. In plaats dat Wagners werken, gelijk hij in zijn jeugd had gedroomd, uitgevoerd werden op een gemeenschapstooneel, de schepping en het eigendom eenervrije menschheid, werden zij vertoond in een, wat gemoderniseerd en gemodifieerd, hoftheater, in het aanzijn geroepen door de gril van een overspannen, fantastisch vorst. En in plaats van de broederlijke scharen van zijn droom, vol vroome aandacht opgaande naar den schouwburg om gezuiverd te worden van hun hartstochten en om hun ideale eenwording te beleven, kwamen rijke liefhebbers uit alle landen, gedreven op zijn best door gemeenschappelijke begeerte naar muzikale genieting, op zijn slechtst door snobbisme en modezucht.

De ontaarding van het tooneel in het kapitalistisch tijdperk heeft verschillende oorzaken: ekonomische, sociale en geestelijke. De zich den blik het meest opdringende daarvan, de steeds ergere overweldiging van het tooneel door kommercieele faktoren, heeft het meest de aandacht getrokken en is, ook door burgerlijke tooneelhervormers, in den regel beschouwd als de wortel van het kwaad. Wij zullen haar straks nader ontleden, maar willen eerst eenig licht laten vallen op een andere oorzaak, ekonomisch gedetermineerd

wel is waar, maar moreel van wezen, eene die de onvruchtbaarheid waar het kapitalisme het gemeenschapsdrama mee sloeg, volkomen verklaart.

De kunsten, die voornamelijk samenhang uitdrukken en voorstellen, zooals de architektuur, het drama, de koorzangen koordans, zijn tevens de kunsten van het openbare leven. Zij hebben gebloeid in zeer verschillende soorten van gemeenschapsleven en onder zeer uiteenloopende instellingen. Maar tot dien bloei was altijd ééne voorwaarde onmisbaar, deze: overeenstemming tusschen de sociale levensvormen en het levensgevoel met het ekonomisch fundament der maatschappij, de arbeidswijze en de arbeidsverhoudingen. Deze overeenstemming kwam tot uiting in een geest van waarachtigheid, die alle levensmanifestaties doordrong. Enkel waar die geest bestond, waar heerschenden en beheerschten het algemeene beginsel hunner maatschappij erkenden, kon de vorm, de stijl ontstaan, waar haar wezen in gespiegeld werd. De openbare kunst kon bloeien ook in tijdperken dat een alleenheerscher in trotsche zelfgenoegzaamheid zijn wil oplegde aan het geheele volk of een kleine aristokratie dit volk gebruikte als een schemel voor haar voeten. Die kunst bleek vereenigbaar met elken smaad de massa door haar meesters aangedaan, met menschenoffers, slavernij en hoorigheid, maar zij was niet vereenigbaar met de tot een systeem verheven sociale huichelarij. De monumentale kunsten konden in de antieke wereld bloeien, omdat die wereld het beginsel der sociale uitverkiezing door de uitsluiting der slaven van de gemeenschap als iets vanzelfsprekends aanvaardde. De italiaansche Renaissance kon het feest in grooten stijl scheppen, omdat zij de aanspraak van een kleine minderheid bevoorrechten op alle macht, alle wetenschap, alle genot en schoonheid, als een hun toekomend recht beleed. De absolute fransche monarchie kon de bouwkunst, de tuin-architektuur en het theater den stempel van haar wezen krachtig indrukken, omdat zij vol zelfbewusten trots proklameerde dat ‘de koning de staat’ was, anders gezegd, dat de staat bestond den koning ter wille. In geen dezer verschillende vormen van aristokratisch gemeenschapsleven poogden de heerschers hun heerschappij te verdoezelen of de wortels van hun macht te

verbergen. Integendeel pronkten zij met die macht. Zij beschouwden haar als gegrondvest in goddelijke wetten, als een weerspiegeling op aarde van het goddelijk gezag: en als zoodanig wisten zij haar door de massa te doen eerbiedigen.

De heerschappij der bourgeoisie draagt een geheel ander karakter, dan elke vroegere vorm van klasseheerschappij droeg. Zij verloochent haar oorsprong; zij wil schijnen wat zij niet is en haar wezen bemantelen; zij is verleugend tot in haar hart. Het beginsel der kapitalistische maatschappij is uitbuiting en onderdrukking, zooals dat van iedere klassemaatschappij. Maar zij is de eenige die voorwendt, dat haar beginsel gelijkheid en vrijheid is. Schijnbaar heeft zij uitbuiting en onderdrukking opgeheven door de arbeidskracht 'vrij', dat is tot een waar te maken, die zijn bezitter naar eigen goeddunken al dan niet kan verkoopen, juist zooals andere warenbezitters de hunne. In werkelijkheid is haar maatschappij gegrondvest in geraffineerde en meedoogenlooze uitbuiting der menschelijke arbeidskracht.

In den loop der XIXe eeuw werd de juridische gelijkheid die de fransche revolutie instelde, aangevuld door de toekenning van gelijke politieke rechten. Echter, ook hierdoor werd de macht der bourgeoisie niet aangerand. Die macht bleef berusten op het monopolie van de produktiemiddelen, van de kultuur en van den staatkundigen heerschtoestel. Terwijl de schijn van gelijkheid grooter werd, nam de graad der uitbuiting toe; wat beteekende, dat de verlogenheid nog verergerde. De bourgeoisie verhoovaardigde zich niet op haar macht. Zij demonstreerde niet in zelfbewusten trots haar heerschappij en de wortels daarvan in de uitbuiting. Zij sprak van gelijkheid en demokratie, van volksrechten, volks-ontwikkeling, volks-verheffing, van algemeen belang en algemeen welzijn. Haar leuzen waren zonder uitzondering leugenachtig; het nationale eenheidsgevoel wat zij de massa wist te suggereeren berustte op bedrog.

Hoe meer de kapitalistische maatschappij uitgroeide, hoe volledіger zij alle overblijfselen van vroegere maatschappelijke vormen vernietigde om haar eigen immanente mogelijkheden te verwezenlijken, des te erger, te boosaardiger en doodelijker dat bedrog werd.

Deze aangeboren, ongeneeslijke en noodlottige verlogening heeft der kapitalistische maatschappij-orde sedert haar ontstaan het stigma van geestelijk-zedelijke minderwaardigheid ingedrukt. Het inzicht in die verlogening is de sleutel tot het juist begrip van een aantal verschijnselen op verschillende gebieden der kultuur, vooral die van de ethiek en de kunst. Het verklaart waarom een vorm van samenleving, die de menschelijke energie zoo hoog spande en aan de worsteling van den mensch om de beheersching der natuur zulk een ontzaglijke impulsie gaf, een samenleving die in deze worsteling zulke grootsche overwinningen behaalde en zulke wijde perspektieven opende, er nimmer in geslaagd is iets van dat alles, iets van haar kollektief wezen, haar kollektieve emoties, iets van haar ziel af te beelden in de bouwkunst of voor te stellen in het feest en het drama. In alle gevoelens die het openbare leven raakten, dus ook in alle uitingen daarvan, moest de tegenstelling aan het licht komen tusschen dat, wat de kapitalistische maatschappij werkelijk was en dat wat zij voorwendde te zijn. Haar innerlijke verleugening stroomde een stank uit, die het geheele openbare leven verpestte. Alle feesten en plechtigheden, die, zij 't ook zijdelings, iets te maken hadden met den staat en zijn instellingen, werden door dien stank verontreinigd. Elke verheerlijking der gemeenschaps-idee klonk valsch, elke nationale eenheids-demonstratie, hetzij dynastisch of republikeinsch, was monsterlijk van onwaarachtigheid. Het zuivere, echte, waarachtige gevoel kon zich enkel uiten in de sfeer van het individueele leven. Ook de kunst trok zich in deze sfeer terug. Onwaarachtigheid en schoonheid kunnen elkaar niet verdragen; gevoelens, verkankerd door den leugenworm, kunnen niet in schoonheid afgebeeld en voorgesteld worden, zoo min als een gehuichelde liefdespassie hem die haar huichelt in staat stelt ontroerende liefdesverzen te maken. Het element der onopechtheid verraadt zich opgeen ander gebied zoo onfeilbaar als op dat der kunst. Talrijke burgerlijke kunstenaars hebben, al dan niet bewust, onder de onwaarachtigheid der burgerlijke samenleving bitter geleden; niet weinigen van hen heeft deze onwaarachtigheid en ook de merkantiele geest, die in het kapitalisme de tweede aarts-

vijand van alle schoonheid, poëzie en volheid-des-levens is, tot krankzinnig-wordens toe geëxaspereerd. Aan enkelen slechts, zooals Flaubert, was het gegeven zich van deze exasperatie te bevrijden in verwonderlijk-grootsche en zuivere uitingen, of haar, als Dammier, van zich af te zetten in groteske, snijdende verbeeldingen. De in de eerste plaats lyrisch-aangelegden onder de kunstenaars leden minder, hun sensitivisme ontweek instinktief elke aanraking met de officiëele sfeer; zij lieten hun verbeeldingen ontbloeien in de veilige verborgenheid van het intieme leven, hun eigen hart en de stem der natuur beluisterend. Zoo konden de lyrische poëzie, de absolute muziek, het portret en het landschap in duizendvoudige schoonheid en liefelijkheid ontbloeien. Maar alle monumentale gebieden der kunst, alle vormen waar een gemeenschap haar wezen in afbeeldt: het drama, het epos, de openbare bouwkunst, de monumentale schilderkunst en het volksfeest waren dood. Enkel hun bedriegelijke namaaksels leefden. zooals een groote chemische fabriek door den stank der giftige gassen, die uit haar schoorsteenen oprijst, een geheele streek verpest, den plantengroei vermoordt, de dieren des velds doet vluchten, - zoo verwoestte de stank der onwaarachtigheid, die zich van uit het openbare leven verspreidde, het geheele gebied der openbare en monumentale kunst.

Noch de groote materiëele vooruitgang en de materiëele bloei, die verschillende landen in den loop der XIXe eeuw doormaakten, noch de macht en glorie, die het gevolg van gelukkig gevoerde oorlogen of groote koloniale veroveringen waren, konden de kunsten van het openbare leven uit hun verdooving wekken. Al de grootheid en de glans van het britsche imperium, en heel de fabelachtige industriëele expansie van het nieuwe duitsche rijk, zij hebben niet vermocht één tooneelwerk voort te brengen waar de ziel der gemeenschap in trilt, één openbaar gebouw op te richten waar de eenheid van het volk, zijn kracht en zijn vreugde in staat uitgedrukt, edel, bewust en sterk.

Het kapitalisme is verantwoordelijk voor den paradoxalen toestand, dat, hoe achterlijker een volk was in ekonomisch en technisch opzicht, hoe machteloozer en zwakker op politiek

gebied, des te grooter de kans werd, dat het in zijn artistieke uitingen iets van den drang naar gemeenschapskunst zou realiseeren.

Daarom is het ook niet verwonderlijk, dat Schiller in den Wilhelm Tell een werk tot stand bracht, méér verwant aan het gemeenschapsdrama dan heel het verdere duitsche tooneel. Niet ondanks de ekonomische achterlijkheid, de politieke vernedering en onmacht van Duitschland gelukte hem dit; omgekeerd schiep die onmacht de voorwaarde en gaf die vernedering den stoot tot het opkomen van een oprecht, in waarachtigheid gegrond gemeenschapsgevoel[1]. Dit moge vreemd schijnen - het is volkomen in overeenstemming met het feit dat Beethoven in zijn werken de schoonste, edelste en rijkste verklanking van den heroïschen wil, de teederheid en het eenzame smachten van den modernen mensch schiep, dat Kant, Fichte, Schelling en Hegel een diepzinnige philosophie vol revolutionaire potenties voortbrachten, in hetzelfde tijdperk waarin voor het duitsche volk geen enkele mogelijkheid bestond, om zich op ekonomisch en politiek gebied uit te leven. Zoolang de nationaal-politieke eenheid, de eerste voorwaarde tot de konkurrentie der duitsche industrie met de engelsche, ontbrak, bleef die onmogelijkheid in zekeren zin voortduren. Het onvervulde verlangen naar de nationale eenheid was het gevoels-element, dat tot het jaar 1871 alle klassen in Duitschland verbond. Uit de spanning van dat verlangen ontsprongen de pogingen van duitsche dichters, pogingen tot aan de tot standkoming van het duitsche keizerrijk telkens herhaald, om een gemeenschapsdrama te scheppen. Het geloof in het tooneel als in een instelling, die dienstbaar gemaakt kon worden aan de aesthetische opvoeding en de moreele verheffing van het volk, leefde nog lang bij een idealistische minderheid voort. Pas de industrieele wervelwind, die na den zegevierenden oorlog van '71 over de duitsche landen streek, maakte aan dat geloof een einde.

1) Ongeveer ditzelfde geschiedde in landen, waar het volk onder een vreemde heerschappij zuchtte, zooals bijv. in Italië. Het zou niet moeilijk vallen in de italiaansche poezie van vóór 1870, bij Carducci b.v. talrijke sporen van echt gemeenschapsgevoel aan te wijzen.

In het laatste tiental jaren der XIXe eeuw begint de imperialistische fase van het kapitalisme. Zij wordt ekonomisch voornamelijk gekenmerkt door toenemende koncentratie van kapitaal en centralisatie van bedrijven, door den woedenden konkurrentiestrijd, nationaal en internationaal, van de industriëele reuzenondernemingen en de groote banken om afzetgebied voor hun waren en beleggingsgebied voor hun kapitaal en ten slotte door den voortdurenden machtsgroei van de meest reaktionaire en gewelddadig gezinde elementen in de kapitalistische klasse, dat zijn de haute finance en de zware industrieën. Politiek wordt deze fase gekenmerkt door de onophoudelijke opdrijving der bewapeningen te water en te land, de vermeerdering van de koloniale expedities en koloniale oorlogen en den stelselmatigen opbouw der bondgenootschappen ter verzekering van den wereldvrede tusschen machtige staten, een opbouw, die den wereldoorlog onvermijdelijk maakt. In de plaats der vrije konkurrentie komt de samenwerking van machtige productie- of verkeersorganismen, waarvan sommigen één land, anderen een groep landen, enkelen een geheel werelddeel beheerschen. In de plaats van den industriëelen strijd tusschen de arbeiders van één onderneming en den enkelen kapitalist, of tusschen die van een reeks bedrijven en een groep kapitalisten, komen de ontzaggelijke worstelingen tusschen de millioenen-organisaties van het proletariaat en de bijna onoverwinlijke trusts of de machtige ondernemersbonden, die hun leden het vroeg-burgerlijke individualisme hebben uitgedreven en ijzeren groepsdiscipline ingeprent. De snel groeiende steden organiseeren gemeentelijke diensten en gemeentelijke bedrijven, technisch haast even volmaakt als de reuzenondernemingen der ijzer en- staalfabrikage, der chemische en der elektrische industrie. De ongeorganiseerdheid van het onontwikkelde kapitalisme wordt vervangen door een algemeen organisatorisch netwerk, dat leden aller stedelijke klassen: bourgeoisie, beambten, technici, middenstanders en proletariërs, allengs omsluit. Allen nemen zij hun plaatsen in als een der tallooze radertjes in den ontzaglijken gekompliceerden toestel van het moderne leven. Dit leven zelf krijgt een schijn van monu-

maliteit, van nieuwe, grootsche orde. Het brengt dien schijn over ook op sommige levens-uitingen in de artistieke sfeer, in de eerste plaats op de bouwkunst, de symphonische muziek en het tooneel.

In de sfeer der bouwkunst openbaart het imperialisme een voorkeur voor kolossale afmetingen en massieve vormen, die, door technisch-sociale faktoren veroorzaakt, door ideologische nog versterkt wordt. Het had groote fabriekskomplexen noodigvoor zijn produktie; groote bankgebouwen voor zijn financieele instellingen; groote warenhuizen voor den verkoop zijner massa-artikelen; groote kantoren en hotels; schepen als drijvende steden, ontzaglijke werven om die schepen te bouwen, reusachtige sluizen om hun doorgang te verschaffen en sterke elevators om ze te laden en te lossen. Het hield dit alles voor monumentaliteit. Het wist niet, dat echte monumentaliteit enkel kan ontstaan daar, waar kolossale afmetingen en massieve vormen worden geadeld, hetzij door de geestelijke voornaamheid, uit het gevoel van mystieke roeping en goddelijk recht ontspringend, hetzij door het broederlijk eenheidsgevoel eener werkelijke gemeenschap. Monumentaal kan enkel dat zijn wat ontstaat uit kracht van een groote traditie, een sterk beginsel en een onwrikbaar geloof in iets grooters dan het zelf is. Het imperialisme echter heeft geen traditie, geen ander geloof dan dat aan gedisciplineerde en geoefende zelfzucht, geen ander beginsel dan dat van de handhaving en vermeerdering zijner materiëele macht. De stijl die het schiep drukt noch verheven majesteit, noch hooghartige vreugde uit, maar enkel sombere hardheid en vreugdeloozen hoogmoed. Die stijl is niet hartverheffend maar hartbeknellend; hij verraadt geen gevoel van goddelijke eigenwaarde, maar ademt de brute ontkenning van alle levenwaarden, niet wortelend in materiëel bezit.

Het imperialisme drukte natuurlijk ook op de ontwikkeling van het tooneel zijn stempel. Nog minder dan vroegere kapitalistische fasen kon het de synthese der kunsten herstellen en het gemeenschapsdrama weer tot bloei brengen, maar dezelfde valsche schijn van grootheid als aan het leven, verleende het aan de dramatische voorstelling. Die schijn

ontstond uit vergrooting der afmetingen van de scène, uit opeenstapeling der materiëele middelen, uit toepassing der moderne belichtingstechniek, uit vervanging van het kinderlijke of geraffineerde illusionisme door de forsche, vaak brutaal dwingende en overweldigende expressie.

Het imperialistisch tooneel leeft niet enkel van den drang naar massale effekten, maar ook van schijnbare demokratiseering en schijnbare opheffing van den scheidsmuur tusschen spelers en toeschouwers. Geen dezer strekkingen kon zich op het gewone tooneel voldoende uitleven. Zoo verhuisde het drama in de wereldsteden vaak van den schouwburg naar den circus, of wel het installeerde zich in de enkele overgebleven antieke amfitheaters, of het koos zich een omlijsting van bosschen en heuvelen. Aan de antieke tragedie en het drama der engelsche Renaissance verleenden de nieuwe methoden-van-voorstelling een rijke, somtijds overstelpende uiterlijke bekoring, ook velen aanlokkend, die hun geestelijke diepte en poëtische schoonheid niet waardeeren konden. Terwijl echter die methoden de diepte en schoonheid van klassieke werken al te vaak onder het gewicht der materiëele middelen-van-expressie verstikten, verleenden zij somtijds aan onbeduidende symbolische of expressionistische tooneelwerken een schijn van diepgang, van verheffing of van kracht, die vèr uitging boven hun werkelijke waarde. En toen nu ook het voetlicht, dat sedert de opkomst van het hoftheater de wereld-der-illusie door zijn glinsterende tooverstreep van de werkelijke wereld had gescheiden, in vele theaters verdween, om door het bovenlicht te worden vervangen, toen geloofden hoopvolle zielen en oppervlakkige ijveraars, dat men reeds een heel stuk op weg naar de ‘hernieuwing van het tooneel’ was gevorderd.

In waarheid vorderde men enkel, onophoudelijk en in steeds versneld tempo, op den weg van àl vollediger overheersching - ekonomisch en geestelijk - van het kommercialisme over het tooneel. Ten einde de mate van die overheersching te bepalen, vergelijke men slechts omvang en macht van het kapitaal in onzen tijd met de dagen, waarin Richard Wagner zijn hartstochtelijke aanklacht schreef. Men vergelijke den geheelen technischen, materiëelen en geeste-

lijken toestel waar het kapitalisme heden over beschikt, met dienzelfden toestel nu driekwart eeuw geleden. Wat was de pers in dien tijd, hoe nietig waren haar hulpbronnen, hoe gering haar machtsmiddelen in verhouding tot die, welke haar thans ten dienste staan. Zij richtte zich nog slechts tot betrekkelijk kleine maatschappelijke groepen; de groote massa's der bevolking bereikte zij niet en vermocht zij niet te beïnvloeden. Heden is zij uitgegroeid tot een reusachtige poliep, wier duizenden vangarmen alle levenskringen omvatten en het geheele maatschappelijk leven omstrengelen. Haar lof maakt de reputaties, zooals haar blaam die vernietigt, haar middelen, om al wie haar mishaagt te fnuiken en al wie haar welgevallig is, omhoog te heffen tot het succes, zijn haast onbegrensd. Met haar opgekomen en van haar onafscheidelijk is de reklame, het opzichtig gekleede kind der XXe eeuw, schel van stem en opdringerig van wezen, welks moeder de konkurrentie, welks vader de winstbegeerte is. Hoe jong zij ook is - inderdaad bestaat de reklame in de huidige beteekenis van het woord pas enkele tientallen jaren - toch oefent zij door een dichtgesponnen net van artistieke en sensationeele middelen, een massale suggestie uit van zóó dwingende macht, dat voor de overgroote meerderheid der menschen de vorming van een persoonlijke behoefte, een zelfstandig oordeel en een eigen smaak uitgesleten is.

Hoezeer is, om tot een ander punt over te gaan, het leven der overgroote meerderheid in de laatste driekwart eeuw veranderd, hoe sterk nam de trek naar de steden toe, hoe snel verving in tal van bedrijven machinale arbeid den handarbeid, hoe tot het uiterste zetten differentiatie en specialisatie van den arbeid in alle beroepen door. Hoe veel armer werd het leven der groote massa's aan de vreugden die uit het dagelijksch verkeer met de natuur, uit een arbeid, die geest, fantasie en gemoed bevredigt, uit het bezit van een rustige gerieflijke woning, uit overzichtelijkheid en zekerheid des levens ontstaan. Behoefte om de leelijkheid, de troostelooze banaliteit hunner omgeving te ontvluchten gaat in hen samen met begeerte, te ontkomen aan de troostelooze dorheid van hun eigen gemoed en de leegte, die

binnen-in gaapt, enkele oogenblikken te vergeten: - haar te vergeten hoe dan ook, hetzij door kinderachtige grapjes, zotte grollen en obscene aardigheden, of door het zich verplaatsen in een wereld van romantische avonturen, spannende verwikkelingen en melodramatische ontknoopingen. Hun stompe verbeelding heeft felle en grove prikkels noodig, immers niets in hun eigen leven leerde haar aan de fijne aanduiding en het symbolisch teeken genoeg hebben; niets leidde haar in normale banen: geen lied, geen vorm, geen beeld, geen kleur, geen rythme. De grootheid der natuur bleef hun even verborgen als de teerheid der menschelijke ziel. Niets van al wat zij sedert hun prille jeugd deden, zagen en hoorden, noch de aard van hun arbeid, noch het milieu waar die arbeid in geschiedde, was geschikt, om zuivere gevoelens van vreugde, van aandacht, bewondering of makkerschap op te wekken. Hun geestelijke horizon bleef uiterst begrensd, hun gemoedsleven verloor de naïeve kinderlijkheid en onbedorvenheid van den primitief, den boer, den visscher, zonder de verdieptheid en verfijning van den waarachtigen kultuurmensch te krijgen. De spelen en vertooningen, hun voorgezet, beantwoorden aan den algemeenen aard van hun begeeren en komen overeen met het algemeene peil van hun smaak.

En daar alle sterke prikkels oververzadiging en afstomping ten gevolge hebben, moeten aldoor grover middelen te baat worden genomen. Tooneelschrijvers, dekorateurs, regisseurs, kostuum-ontwerpers, - allen richten zij hun inventie op het zoeken naar het bonte, schelle, luide, kolossale, barokke, verrassende of absurde. Het succes van hun werk is er van afhankelijk, of zij wat voorafging in luidheid en bontheid weten te overtreffen, of door nieuwe kombinaties steeds sterkere effekten te weeg te brengen.

Het verval van het tooneel werd in de laatste kwarteeuw zoowel in zijn tempo zeer versneld als in zijn vormen sterk beïnvloed door de opkomst van twee gevaarlijke konkurrenten, die, onbezwaard door den last eener eeuwenoude traditie en in harmonie met de overmacht der technischmechanische faktoren in het moderne leven, aan het eigen-

lijke tooneel in hooge mate hun eigendommelijkheden wisten op te dringen. Die konkurrenten zijn het cabaret (music hall, variété) en de bioscoop.

Het cabaret is een vrucht van amerikaanschen bodem. Naar Europa overgeplant, paste het zich snel en volledig aan bij den nationalen aard en het levens-aspekt der verschillende volken. In Engeland werd het stijf en vervelend, in Frankrijk cynisch, in Duitschland poenig, in Oostenrijk gratieus en pervers. Overal echter bleek het cabaret-genre een kracht, die het tooneel weer verder leidde in aanpassing aan de begeerte naar vluchtig genot en voortdurende afwisseling.

Het variété omvat een aantal elementen der oude dramatische synthese; voordracht, alleenspraak of dialoog, solo- en koorgezang, muziek, dans, plastieken pantomine. Echter werkt daarin elk dezer elementen op zich zelf, zonder geestelijk of architektonisch verband met alle anderen. De kortheid der verschillende onderdeelen van de voorstelling en de groote afwisseling houden de aandacht van het publiek gespannen. In het feit, dat het cabaret-genre schrijvers en komponisten tot sterke koncentratie dwingt, ligt een aesthetisch-waardevol element, dat echter weer geneutraliseerd wordt door de noodzaak van het opdrijven der effekten. Het variété kàn een goede vorm zijn voor de uitbeelding van handelingen of ontroeringen, van nature geschikt in een klein tijdsbestek, door middel van woorden, gezang en bewegingen van het lichaam te worden uitgebeeld. Het zou misschien, onder andere sociale omstandigheden, dienst kunnen doen als een voorschool, in welke de afzonderlijke elementen tot een dramatische synthese verbonden en doorwerkt werden, zooals dat b.v. in Japan in de eeuwen, voorafgaande aan de opkomst van het Nó-spel geschiedde. In de huidige omstandigheden echter ontwent het varieté den schouwburgbezoekers elke eenigszins langdurige spanning der oplettendheid en gewent hen daarentegen aan de afstompende werking van telkens nieuwe, telkens andere prikkels. Het werkt als een leerschool van ongedurigheid en sensatiezucht, die het toch reeds geringe vermogen van het publiek, zich eenige uren achtereen te verdiepen in de ontwikkeling van een

handeling of een karakter, nog verder ondergraaft. Het mengt elementen van het drama, de opera, den cirkus en de straat op de meest ongerijmde, smakelooze en wanstaltige wijze dooreen, het verheft schrille bontheid tot de opperste wet van het theater en verduistert in de ziel der toeschouwers den laatsten schemer van besef, dat de eigenlijke roeping van het tooneel de herschepping der verschillende levens-elementen tot eene harmonische synthese is.

Een nog oneindig gevaarlijker mededinger voor het tooneel dan het variété is de cinema, het tot macht en grootheid gekomen kind van de ten volle uitgegroeide kapitalistische maatschappij, alle trekken dragend van haar technisch meesterschap, haar gemechaniseerde kultuur, haar behoefte aan sensatie, aan snelheid van tempo en bonte verscheidenheid van indrukken.

Men kan verschillend denken over de vraag welke mogelijkheden van nieuwe schoonheid in de film aanwezig zijn en welke funktie zij in een betere samenleving bij het onderwijs en in de wetenschappelijke demonstratie zal kunnen vervullen. Over haar rol in de huidige maatschappij is slechts één oordeel mogelijk voor elk die niet zelf in haar macht geraakte, de macht van hartstocht zonder ziel, opwinding zonder inhoud, spanning zonder doel, illusie zonder verbeelding, vermaak zonder geest.

De bioscoop werd voor de massa's van alle landen, waar het kapitalisme tot wasdom kwam, wat de arena voor het romeinsche volk in de dagen van zijn verval is geweest en wat de opiumkit is voor de versufte, ontaarde chineesche koelies. Zij schudt over die massa's vlagen uit eener woeste opwinding, die hun de schraalheid, onbeduidendheid en eentonigheid van hun bestaan een spanne tijds doet vergeten. Zij opent hun een tooverrijk, waar alle droombeelden, avontuurlijke, groteske, sentimenteele, vermetele en potsierlijke, lichaam krijgen. Zij is de veiligheidsklep voor ontelbare onvervulde en onvervulbare begeerten, ontelbare geknotte verlangens en gesmoorde aspiraties. Zij schept voor de massa's de illusie van een kleurig en fantastisch leven, vol romantiek, vol spannende gebeurlijkheden en wonderbaarlijk geluk, een leven dat af en toe te genieten, over het haat-

bare, grauwe, harde en zorgenrijke der werkelijkheid vertroost. De bioscoop wordt meer en meer, wat de drank in een vroeger tijdperk geweest is; zij neemt zijn funkties over, van de massa's te verdooven en haar op onwaardige wijze te verzoenen met de sociale en moreele ellende die het kapitalisme over hen brengt. Zij maakt het elken man, elke vrouw en elk kind voor een paar geldstukjes mogelijk, de dorre woestenij van hun bestaan te ontvluchten en in te gaan tot een tooverwereld, waar hun honger naar avontuur en emoties met bedwelmende surrogaten wordt gestild. Geen wonder, dat het naturalistisch drama, waar de volksklasse enkel haar eigen ellende en vernedering, haar leelijkheid en ontaarding in weerspiegeld vond, niet tegen de film op kon. Geen wonder, dat het tooneel om tegen de film te kunnen konkurreeren, gedwongen werd zooveel mogelijk elementen van de film over te nemen!

Het moderne tooneel is geheel en al in den ban geraakt van de industriëel-kapitalistische bedrijfswijze, zakelijk zoowel als technisch. Zakelijk werd het verzorgen der bevolking met dramatische uitvoeringen een industriëel bedrijf als een ander, geëxploiteerd door naamlooze vennootschappen en geleid door kapitalistische ondernemers en direkteurs. Technisch steunde het steeds meer op mechanische uitvindingen en verrichtingen, waarbij het gedwongen was zoovele faktoren van den cirkus, het variété en de bioscoop over te nemen, dat zijn eigen wezen: aandoeningen voor te stellen door middel van het lichaam, voor het grootste deel verloren ging.

Evenals het wezen van de moderne groot-industrie, van de pers en de reklame, kan men dat van het moderne tooneel het best aan amerikaansche toestanden en verhoudingen demonstreeren. Immers niet het nationaal-versnipperde Europa met zijn overblijfselen van oude produktievormen en ondergegane kulturen, maar het nationaal-gekoncentreerde Amerika is het werelddeel, waar alle strekkingen der kapitalistische ontwikkeling zich het volledigst en meest onbelemmerd uitleven.

In Amerika is de persoonlijke ondernemer in de voornaamste takken van het bedrijfswezen uitgestorven; in zijn

plaats kwamen syndicaat en trust. Het tooneel vormt geen uitzondering op dezen regel. Het bevindt zich in handen van een dozijn syndikaten, waarvan het grootste enkel in de stad New-York 50 schouwburgen bezit. Ook de anderen zijn reusachtige ondernemingen, die een aantal gezelschappen van verschillenden aard: opera- en schouwburgensembles, balletten, enz. in dienst hebben.

Natuurlijk is het eenige doel van deze syndikaten het maken van zooveel mogelijk winst. De schouwburgen moeten goed ‘rendeeren’; het geheele speelplan is er op ingericht deze rentabiliteit te verzekeren en te bevorderen. Het grootste deel der theaters zijn niet anders als variété's, die zich van de meest kostbare, ingewikkelde en geraffineerde middelen der moderne techniek bedienen, om door enorme afwisseling en verbluffende attrakties de wenschen van het publiek te vervullen. Dit is b.v. het geval met het ‘Hippodroom’ te New-York, het grootste en meest volmaakte type van een variété-theater in de geheele wereld. In zijn interessant werk: ‘Het scheppings-krachtige tooneel’ geeft de russische tooneel-deskundige Kerschenzew van het gebouw en den stijl der opvoeringen in het Hippodroom de volgende levendige en pakkende beschrijving:

‘Het Hippodroom bevindt zich op enkele passen afstand van het ‘Times-square’, het centrum van het tooneelleven te New-York. Het groote gebouw, dat een roodachtige kleur heeft, treft wat het uitwendige aangaat door niets bijzonders; het heeft geen bepaalde architektuur en onderscheidt zich enkel door de enorme affiches van de andere kleurlooze gebouwen in de buurt. Pas wanneer men naar binnen gaat, krijgt men een verbijsterenden indruk. Men komt in een reusachtige zaal, die 5000 menschen bevatten kan, met enorme balkons en amphitheatersgewijze oploopende rijen, wier aantal oneindig schijnt. De eigenaardige bouwtrant maakt dat men eerder denkt in een circus, dan in een theaterzaal te zijn. Het tooneel gaat alle Europeesche afmetingen te boven.

Het proscenium is als een halfcirkelvormige voorsprong in de toeschouwersruimte uitgebouwd; langs den voorkant der scène loopt een smalle spleet, waaruit het eigenaardige, halfronde gordijn omhoog gelaten wordt. Een van de tech-

nische kunststukken van het Hippodroom is, dat dit plotseling als uit de aarde omhoog schietende gordijn een deel der danseressen of koristen mee de lucht invoert.

Het program van het Hippodroom bestaat uit 15 à 20 nummers, Het ensemble bedraagt, met inbegrip van het orkest en het technisch personeel, 2000-3000 man. In sommige gevallen bevinden 400 à 500 menschen zich gelijktijdig op het tooneel. De kosten van elke opvoering bedragen ettelijke honderdduizenden dollars. Het geheele seizoen door wordt hetzelfde program tweemaal daags gespeeld, daarenboven wordt het nog gebruikt op reizen en vinden bijzondere opvoeringen plaats voor bezoekers uit de provincie, die voor dit doel met extratreinen naar New-York vervoerd worden.

Precies op het vastgestelde uur gaan in de toeschouwersruimte de elektrische lichten uit; het wordt pikdonker, het eenige wat men ziet zijn de aan beide kanten van het tooneel helderrood stralende cijfers, die het nummer van het program, dat aan de beurt komt, aangeven en verder het aan de dirigentenstok aangebrachte elektrische lampje in het orkest.

Het door de geheele wereld beroemde program van het Hippodroom, dat den nijd van honderden Amerikaansche en Europeesche theaters opwekt en algemeen nagevolgd wordt, bestaat uit een à twee groote en anderhalf dozijn kleine nummers. Wat vormt wel het glanspunt van het program? Somtijds een ballet, b.v. van de beroemde danseres Pawlowa met haar troep. De dekoraties en kostuums zijn door Bakst ontworpen. Het ballet is zoodanig verkort, dat het op zijn hoogst een uur duurt, van de oorspronkelijke muziek is daarbij zooveel geschrapt, dat het geheel tamelijk onbegrijpelijk is geworden. Of wel, de beroemde zwemster Anna Kellerman vertoont met haar troep ‘de Wonderen van het onderzeesche Rijk’. Het tooneel wordt veranderd in een reusachtig aquarium, in groen trikot gekleede vrouwen stellen spelende nixen voor.

Het overige deel van het program verloopt op dezelfde wijze: een vleugelpiano vliegt met pianist en al de lucht in, belicht door de wisselende stralen van den projektor; op het deksel van den vleugel danst een balletteuze; een troep

japansche akrobaten vormt een levende ladder; een zanger draagt schotsche balladen voor; afgerichte honden vertoonen hun kunsten; een dramatisch spel in één bedrijf weet tien minuten lang de aandacht te boeien, daarop volgen dansen, klowns, akrobaten, koren, wonderen van elektrische belichting en tooneeltechniek, zangers die de stemmen van vogels nabootsen, clowns die poppen voorstellen, dwergen, een zwaarddans, een dans van doodsbeenderen, enz. enz.'[1)]

'Het variété of music hall', oordeelt Kerschenzew terecht, 'wordt het boven alles geliefde genre; de theaters met gemengd program verheugen zich het meest in de gunst van het publiek. Wanneer Sarah Bernard, Reinhardt of Pawlowa Amerika bezoeken, treden zij met hun program in de music halls op, als een bijzonder nummer tusschen geleerde honden en japansche akrobaten... De music halls grondvesten den roem van een schouwspeler; van hen uit verspreiden de populaire liederen en wijsjes zich door de geheele wereld; in hen kulmineert het hedendaagsche tooneel, zij zijn de bloem der dramatische kunst van onze dagen'...

Ook voor wat het eigenlijke tooneel aangaat - het drama, de salonkomedie en de klucht - werken de Amerikaansche syndikaten volgens de gewone methoden van het kapitalistische grootbedrijf. De stukken, die zij noodig hebben, worden besteld bij diè tooneelschrijvers, wier werken het meeste bijval vinden bij het groote publiek. Bij de bestelling wordt opgegeven, wat voor stuk ongeveer verlangd wordt, of het vroolijk, treurig, of pikant moet zijn. Echter, aan het slot moet altijd 'alles terecht komen', immers de menschen gaan niet gaarne onder een somberen indruk naar huis. Ook de muziek, de dekoraties, de kostuums, enz. worden door het grootbedrijf op bestelling geleverd.

Om goed te rendeeren, moeten dergelijke stukken 4 à 500 maal opgevoerd worden. De ongelukkige akteurs komen den geheelen winter avond aan avond, Zondagen inkluis, voor het voetlicht; behalve dan nog tweemaal per week op matinées. Als het seizoen ten einde is, worden met hetzelfde stuk tournées in de provincie ondernomen. Om de in-

1) Kerschenzew, Das Schöpferische Theater, bl. 13 en volg.

studeering te vereenvoudigen wordt bij de samenstelling van het ensemble aan elken akteur de rol toegewezen waarvoor zijn figuur, zijn stem, zijn geheele voorkomen het best passen. Hij behoeft dus zijn rol tenauwernood te akteeren, maar enkel de woorden daarvan van buiten te leeren, om die dan 500 avonden achtereen te herhalen. [1)]

Natuurlijk werkt dit 'Amerikaansche stelsel', dat door de geheele wereld wordt toegepast, zij het ook minder forsch en minder konsekwent, op de kunst verderfelijk. De schouwspeler wordt tot een marionet vernederd, echter zonder dat hij, gelijk een marionet doet, het typische vermag uit te drukken en de suggestie te geven van een vreemdfantastische wereld. Daarom is het misschien juister te zeggen, dat hij in een automaat veranderd wordt.

In de sterke mechaniseering van het tooneel, inklusief het spel, ziet Kerschenzew een der voornaamste oorzaken, die de volkomen geautomatiseerde bioskoop tot zulk een gevaarlijken konkurrent voor het theater hebben gemaakt. 'Waarom' vraagt hij, 'zou men dit nog bezoeken, orr levende menschen te zien in een levenlooze sfeer, wanneer men het technisch-volmaakte automatische theater kan genieten, dat het drama en het blijspel in een schitterend kader, in een razende vaart en in bonte verscheidenheid vertoont?' [2)]

New-York heeft zich in de laatste kwart-eeuw tot het eerste wereldcentrum op tooneelgebied ontwikkeld. Nergens is het aantal groote en kleine theaters, tooneelklubs, bioskoopen, dans- en koncertzalen enz. naar verhouding zoo groot, nergens bereiken de honoraria der lievelingen van het publiek zoo'n waanzinnige hoogte...

De meeste koncert-virtuozen en groote dirigenten zijn naar New-York verhuisd, alle beroemdheden van de opera en den dans hunkeren er naar, dáár op te treden. Natuurlijk niet ter wille van de artistieke erkenning, maar van het luidruchtig succes en de voordeelige tournée. Een soort beurs op tooneelgebied is ontstaan, waartoe te behooren alle kunstenaars, zelfs hen die een wereldreputatie bezitten, toelacht.

1) Kerschenzew, op cit. bl. 14.
2) Kerschenzew, op cit. bl. 10.

Zooals het goud en de beurspapieren der geheele wereld in de onderaardsche kelders der ‘National City Bank’ samenstroomen, zoo komen alle sterren van het theater, al die valsche, hoog-genoteerde grootheden te New-York bijeen. Hier bezitten theatertrusts dozijnen schouwburgen en gezelschappen en regelen zij het tooneelleven van New-York en van het geheele land. Hier komt geen akteur vooruit, wanneer hij geen verbinding heeft met het theater-syndikaat, de meest beroemde zanger of musikus kan geen tournée beginnen, zoo deze niet door een der bestaande ondernemingen wordt georganiseerd.

In de geheele wereld - behalve misschien in Sowjet Rusland en in enkele gebieden van het binnenland van Azië en Afrika, die nog niet volledig door het kapitalisme beheerscht worden, - ontwikkelen de toestanden en verhoudingen op tooneelgebied zich in Amerikaansche richting. Overal wordt het tooneel àl meer geïndustrialiseerd en gekommercialiseerd; overal is het, om de konkurrentie te kunnen volhouden, gedwongen zich in toenemende mate naar den cirkus, het variété en de bioskoop te richten. Wanneer bij uitzondering werken van het klassiek repertoire worden uitgevoerd, neemt de regie, teneinde ze aantrekkelijk te maken, haar toevlucht tot een bonte, vaak barbaarsch-schreeuwerige aankleeding, en drijft zij vaak hun tempo bovenmatig op, zonder er zich om te bekommeren of dit met hun geest en wezen strookt. Overal wordt het noodig, om, gezien de hooge kosten der ensceneering en gezien het feit, dat het theater een gewone kapitalistische onderneming is die als elke andere moet ‘rendeeren’, - hetzelfde stuk een zoo groot mogelijk aantal malen achtereen te vertoonen. Overal heeft dit feit dezelfde ellendige gevolgen voor de schouwspelers, wier talent en werkkracht en gevoel-van-roeping fijngemalen worden tusschen de raderen van den allesbeheerschenden, alles omvattenden kapitalistischen toestel. Overal beteekent de triomf der machinale civilisatie de ondergang en de vernietiging van de laatste overblijfselen der dramatische kunst.

Hoe zou het ook anders mogelijk zijn?

De mechanisatie der voortbrenging gaat onherroepelijk

gepaard met toenemende mechanisatie van het geestelijk leven; de massale produktie door de machine, onder het uitsluitend gezichtspunt van de winst, en met het enkele doel van kwantitatieve vermeerdering, drukt haar merk makers zoowel als verbruikers onverbiddelijk op: de specifiek-kapitalistische leelijkheid, troosteloosheid en banaliteit openbaren zich in alle verschijnselen en op elk levensgebied. Zij kenmerken zoowel de menschen zelven, als alle menschenwerken en al wat van menschen uitgaat: hun gebaren, hun kleeding, hun omgangsvormen, hun woningen, hun feesten, al de dingen die hun stoffelijk milieu vormen, alles met uitzondering van de machines zelven en de dingen die, als spoorwegbruggen, sluizen, elevators, viadukten, enz., met het gebruik van machines in nauw kontakt staan.

De kapitalistische produktiewijze heeft de tegenstellingen tusschen de klassen, die eeuwen en eeuwen vóór haar opkomst bestonden, harder en bitterder gemaakt dan ooit te voren, doordat zij de elementen van goddelijke roeping, religieuze vereering, patriarchale waardigheid en eenvoudige menschelijkheid, die deze tegenstellingen onder verschillende vormen van maatschappelijk leven verzachtten, zonder genade vernietigd heeft. Het fonds van traditioneele, ten deele archaïsche kultuur, dat sedert onheugelijke tijden van geslacht op geslacht werd overgebracht, - het kapitalisme heeft het òf uitgeroeid, òf in het onbewuste teruggedrongen. De nieuwe, bewuste kultuur draagt geheel en al een klasse-karakter. Als regel assimileerden de arbeidersmassa's van die kultuur slechts enkele minderwaardige elementen, juister gezegd, den afval; zij moest zich tevreden stellen met een voor haar opzettelijk-bereid surrogaat. De verfijnde suggestieve bekoorlijkheid, een klein deel der burgerlijkaesthetische kultuur van onze dagen als resultaat eener eklektische vermenging der kultuur-elementen van àlle tijden eigen, - die bekoorlijkheid is voor de massa's zoowel onbereikbaar als ongenietbaar. Zij zijn en blijven uitsluitend aangewezen op de grofste bestanddeelen en de vulgairste vormen der burgerlijke kultuur.

Zooals de eene kant van een wip daalt, wanneer de andere omhoog gaat, zoo is in het kapitalisme de toeneming van

technisch vermogen en materiëele goederen automatisch gepaard gegaan met een vermindering van de geestelijke, zedelijke en aesthetische aspiraties der menschheid. Het ondergeschikt maken van alle levens-uitingen aan stoffelijk bezit, het najagen van dat bezit en van alles, wat het verschaffen en vermeerderen kan, met inspanning van alle krachten, moet onherroepelijk voeren tot verarming aan zuivere levensvreugde, aan koncentratie, aan geestelijke verheffing en aan aandacht. Het toepassen van een uitsluitend materiëelen standaard op alle waarden, ook op die van emotioneelen, intellektueelen en artistieken aard, voert noodzakelijk tot de onderschatting dezer laatsten als levens-elementen.

Ongetwijfeld beschikt de menschheid, evenals de eenling, op een gegeven oogenblik slechts over een bepaalde hoeveelheid geestelijke energie. Zij kan die energie op verschillende manieren gebruiken, - zooals men de beweegkracht van stoom of elektriciteit kan gebruiken om draden te spinnen of kanonnen te gieten, om licht te maken of warmte, - maar zij kan haar niet in het oneindige vermeerderen. De energie der westersche menschheid werd gedurende de laatste anderhalve eeuw in steeds stijgende mate gericht op de natuurwetenschappen, de techniek, de machinale produktie en den handel, kortom op alles wat rechtstreeks of middelijk tot vermeerdering van de materiëele rijkdommen voeren kon. Het kan haast niet anders, of hiermee moest onverbiddelijk een vermindering van de voor geestelijk-aesthetische doeleinden beschikbare energie samengaan. De bouwkunst, het drama, de religie, de philosophie, al de hoogste openbaringen van het geestelijk en maatschappelijk leven, zij allen werden, voor zoover niet op een of andere wijze in dienst gesteld van den Mammon, dat is geëxploiteerd als bronnen van kapitalistische winst, veronachtzaamd en verwaarloosd.

Een verval, eeuwen geleden reeds begonnen en, - hoewel vaak onder bekoorlijke vormen of schijnbare oplevingen verborgen - onophoudelijk voortwoekerend, heeft het moderne tooneel in onze dagen gemaakt tot de negatie van wat de dramatische kunst in de tijden van haar grooten bloei ge-

weest is. In zulke tijden was het tooneel een socialiseerende, verheffende en zuiverende kracht van niet geringere beteekenis dan de godsdienst, waarmee het trouwens nauw verbonden was. In den onze verwerd het tot een instelling, die, gediend door ontzaggelijke materiëele en technische middelen, het diep-begravene, maar nooit geheel uitgeroeide verlangen naar eenheid en zuiverheid verstikt en verdooft, de dichte laag smook en roet waar de machinecivilisatie de ziel van den modernen doorsnee-mensch mee heeft bedekt nog vermeerdert en zijn oppervlakkigheid en ongekoncentreerdheid nieuw voedsel geeft. Het werkt niet verbindend en vereenigend, maar verstrooiend en vereenzamend, het is geen kracht meer tot loutering en verheffing, maar tot bevlekking en verlaging. Wanneer men zich goed indenkt, hoe in alle groote en kleine steden van Europa en Amerika (en ook in andere werelddeelen) overal waar het gif der kapitalistische beschaving is binnengedrongen [1)], de bioskoop, het variété, de revue, het cirkus, hun omgekeerde loutering avond aan avond aan het gemoed van millioenen menschelijke wezens voltrekken - hoe zij avond aan avond in die millioenen de vulgariteit van gevoel en gedachte, die het kenmerk der moderne beschaving is, aanwakkeren en streelen - dan vraagt men zich half-vertwijfelend af, of de menschheid er nog in slagen kan, zich van het gif te bevrijden, dat haar bloed en al haar organen besmet en tot haar ziel toe verdorven heeft. En men is geneigd in den ondergang van alles, wat tot het tooneel behoort en er mee samenhangt, de eerste en meest noodzakelijke voorwaarde tot een mogelijke hernieuwing te zien.

1) Dat in Europa en Noord-Amerika de bioskoop doordrong tot in de kleinste plaatsen toe, is algemeen bekend. Minder, dat zij ook snel doordringt in vele landen van Azië, die tot dusverre nog schoone overblijfselen van de oude sakrale spelen en het volkstooneel hadden bewaard. Zoo raakt op Java het edele wajangspel in onbruik; voor de javaansche arbeiders op de suikerfabrieken is de bioskoop reeds evenzeer levensbehoefte geworden, als hij dit werd voor het Europeesche proletariaat.

## III. Pogingen tot tooneel-hervorming

**W**IE kapitalisme zegt, zegt hervorming. Zonder pogingen tot hervorming op elk gebied is het kapitalisme niet bestaanbaar; het zou reeds sedert lang onbestaanbaar geworden zijn, te gronde gericht door zijn eigen verderfelijke tendenties. Enkel doordat de ergste uitwassen besnoeid, de meest stuitende misstanden verzacht werden, vermocht het zich tot heden toe als stelsel te handhaven.

Met het tooneel is het niet anders als met tal van andere sociale verschijnselen en uitingen. De pogingen van eenlingen en groepen om zijn ontaarding te stuiten en het uit zijn verval op te richten, - dat is om het te onttrekken aan den invloed van het kommercialisme, - die pogingen voerden niet tot het doel, maar maakten zijn voortbestaan mogelijk. Zij gaven aan sommige zijner uitingen een schoonen schijn; zij wekten de hoop en hielden het geloof levend, dat het mogelijk zou zijn het tooneel in de kapitalistische maatschappij te zuiveren van wansmaak en winstbejag, het weer te maken tot een hoog en puur kunstgenot, een instelling voor volksopvoeding en volksbeschaving.

De pogingen tot tooneelhervorming der laatste dertig jaar gingen uit van verschillende maatschappelijke groepen en waren op verschillende doeleinden gericht. Al naar hun doeleinden kan men ze in de volgende rubrieken klassificeeren:

1. Pogingen tot verbetering van het repertoire;
2. Pogingen tot verbetering van de voorstelling als geheel of van bijzondere onderdeelen der voorstelling;
3. Pogingen tot demokratiseering van het tooneel;
4. Pogingen tot herstel van het oorspronkelijk verband tusschen makers, spelers en toeschouwers.

Natuurlijk liepen deze verschillende pogingen min of meer in elkaar; toch vallen duidelijk bepaalde stroomingen te onderscheiden. Bij de onder 1 en 2 gerangschikte pogingen staat in het algemeen de aesthetische, bij de onder 2 en 3 gerangschikte de sociale bedoeling op den voorgrond.

De pogingen tot verbetering hetzij van het repertoire, hetzij van de voorstelling, hetzij van beide, gingen slechts bij

uitzondering uit van beroepsdirecteurs, regisseurs of akteurs. In den regel zijn deze te veel afgestompt door den sleurgang van het dagelijksche werk, om nog de frischheid en het idealisme te bezitten, die den tooneelhervormer moeten bezielen. Doorgaans waren het leeken die dergelijke pogingen ondernamen, dilettant-akteurs, letterkundigen, artiesten, in elk geval menschen, wier gewone werkkring buiten het tooneel lag.

Eenige voorbeelden mogen dit illustreeren. De spelers, waar Antoine in de jaren '90 het gezelschap uit samenstelde, dat, naar hij hoopte, het fransche tooneel van konventie, onnatuur en individualistisch spel zou reinigen, waren voor het grootste deel liefhebbers. Het beroemde Moskousche kunstenaarstooneel, het meest volmaakte emsemble der naturalistische school, kwam voort uit een klubje dilettanten. Aan de taaie volharding der leden van de 'Stage Society' was het te danken, dat de werken van Shaw, Wilde en Galsworthy na een harden strijd op het engelsche tooneel werden vertoond. De vele 'buurttheaters' of 'kleine theaters' in de Vereenigde Staten, die voor de hervorming van het tooneel en de voorbereiding eener nieuwe gemeenschapskunst zekere beteekenis hebben, werden door dilettanten, studenten, kunstenaars of arbeiders opgericht.[1)]

Enkele malen konden de nieuwe ideeën op tooneelgebied beproefd en toegepast worden in theaters, die, dank zij de bescherming van heel of half absolutistische regeeringen, geen winst behoefden te maken. Dit was b.v. het geval met de Meiningers, het eerste tooneelgezelschap in West-Europa, dat in verfijning van samenspel en verzorging van alle onderdeelen der vertooning zijn kracht zocht. Zonder de subsidie van den hertog van Meiningen zouden de artistieke prestaties van dit gezelschap niet mogelijk zijn geweest. Het 'kunstenaarstheater' te Moskou, dat in zeker opzicht bij de methode der Meiningers aanknoopte en deze tot verdere ontwikkeling bracht, werd enkel door de hulp van een paar bekende maecenassen ettelijke malen voor een failliet bewaard. Het russische ballet, dat later door geheel Europa zoozeer bewonderd zou worden, kon in zijn eigen lijn naar de

1) Kerschenzew, bl. 26-27.

grootst mogelijke volkomenheid streven, dank zij ruime keizerlijke subsidies. [1] Waar echter tooneelhervormers niet over dergelijke subsidies beschikken en ook geen maecenassen achter zich hebben, daar kunnen zij de konkurrentie met het kommercieele tooneel op den duur enkel volhouden, door een kompromis tusschen hun idealen en den wansmaak, de grove verlangens en de sensatiezucht van een averechtsch opgevoed publiek. - Als men denkt aan den ijver en de toewijding, waarmee een groot aantal hervormers en kunstenaars al meer dan twintig jaar lang in Engeland, Nederland, Duitschland, Oostenrijk, Italië en andere landen werken, om het tooneel uit zijn ontaarding op te heffen, - aan de enorme hoeveelheid talent, scheppingsvermogen en werkkracht, die hun pogingen hebben opgeslorpt, dan moet men erkennen, dat het resultaat daarbij vergeleken uiterst gering is. Kunstenaars van uitnemende dekoratieve begaafdheid als Gordon Craig en Appia hebben, door een sterk idealisme en een besef van de roeping van het tooneel gedreven, een groot deel van hun leven besteed aan grondige studie der ensceneering; zij hebben de minderwaardigheid van het realistisch-illusionistisch tooneel aangetoond en met taaie volharding een nieuwen tooneelbouw gezocht. Maar zoo goed als nimmer kregen zij gelegenheid hun denkbeelden te verwezenlijken. Het grootste deel hunner schoone ontwerpen voor architekturale en dekoratieve ensceneering bleef onuitgevoerd; terwijl van de belangwekkende proefnemingen van Gordon Craig op het gebied van de atmosferische, sculpturale en emotioneele werking van het licht het kommercieele tooneel juist zooveel overnam als met zijn eigen doeleinden strookte. Granville Barker was na een lange worsteling gedwongen elke gedachte aan hernieuwing van het theater op te geven. Jacques Copeau, de leider van het ‘Théatre du Vieux Colombier’, zeker de zuiverste der tooneelhervormers van onzen tijd en degene, die de moeilijkheden, gevaren en grenzen eener hervorming zonder verband met de maatschappelijke verhoudingen, zonder grondslagen in de samenleving, het helderst beseft, moet onophoudelijk strijden tegen finan-

1) Kerschenzew, bl. 26-27.

tiëelen ondergang aan den eenen, het binnensluipen van den mammonnistischen wolf aan den anderen kant. Buiten zijn bedoeling en tegen zijn wil in, wordt zijn theater een broeikasplant, een luxe-instelling, die, in stand gehouden door een kleinen kring rijke liefhebbers, zich steeds verder verwijdert van wat het 'volkstheater' bedoelt.

Het 'Théatre du Vieux Colombier' is het beste type van een 'kunsttooneel', zooals er in de laatste decenniën ettelijke in Europa en Amerika ontstonden. Te midden van het kommercieele tooneel, deze algemeene zee van banaliteit, leelijkheid, platheid en wansmaak, zijn zij als eilanden van zuiverheid en schoonheid. Maar zij beïnvloeden dit tooneel even weinig, als de enkele 'bekeerden' in een groote stad de massa's der onbekeerden beïnvloeden, die jaar op jaar voortgaan met te drinken, te spelen en zich over te geven aan de prostitutie. Men zou de kunsttheaters kunnen vergelijken bij sekten, zooals zij op religieus of politiek gebied ontstaan in tijden, dat de groote partijen of de kerken vervlakt en bedorven zijn.

Met een volkstooneel hebben deze 'kunsttheaters' niets uitstaande, de massa kent ze zelfs niet bij naam. Worden hun finantiëele moeilijkheden al te nijpend, dan verdwijnen zij zonder een spoor achter te laten, of wel, zij vallen ten prooi aan den geest van het kompromis, dat wil zeggen zij temperen hun principiëele steilheid, wisselen de literaire stukken die enkel aan een kleine groep belang inboezemen door 'trek'-stukken van minder allooi af en offeren aan de begeerte van het publiek naar vermaak, afwisseling en zinsbegoocheling, hun moreel-artistieke idealen gedeeltelijk op. Uit de sfeer van het 'kunsttheater' vallen zij in die van het 'hervormde' tooneel.

Het 'kunsttheater' en het 'hervormde tooneel' gaan langs vele kleine schakeeringen onmerkbaar in elkaar over. Men kan het 'hervormde tooneel' in zijn geheel als een pyramlde beschouwen, waar het 'kunsttheater' de spits van is. Beide stemmen hierin overeen, dat zij hun repertoire ten deele uit klassieke werken en uit goede spelen van moderne schrijvers samenstellen; echter wisselen zij in haast alle gevallen die werken door artistiek-minderwaardige spelen af. Een

vast kenmerk van het repertoire van het ‘hervormde tooneel’, met inbegrïp van het ‘kunsttheater’, is zijn bont eklekticisme. Ook het speelplan der meest beroemde ‘kunsttheaters’ in de hoofdsteden van Europa verraadt geen spoor van eenig leidend beginsel. Men vindt op hun repertoire werken van de grieksche tragici, adoptaties van oud-indische stukken, middeneeuwsche misteries en spelen-van-zinne, Shakespeare, Calderon, Molière, Vondel, Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel, Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck enz. Elk algemeen gezichtspunt ontbreekt, waarnaar een keuze tusschen de werken van vele eeuwen getroffen zou kunnen worden. Men kiest op goed geluk, enkel geleid door persoonlijke voorkeur, en... door de overweging van wat het publiek op een bepaald oogenblik het meest schijnt te begeeren. Immers, zijn smaak wisselt snel en met heftige overgangen: het eene jaar wil het enkel mystiek of symboliek, het volgende enkel smeltend-teeder sentiment of heroïsche romantiek. Men doet zijn best deze wisselingen mee te maken... zoo komt het de voordeur uitgegooide kommercialisme telkenmale door een achterdeur weer binnen.

Zoo goed voor wat het repertoire, als voor wat den stijl der opvoering aangaat, ontbreekt aan het ‘hervormde tooneel’ in het algemeen elk leidend beginsel. Het stelt zich vaak tevreden met eenige van de veranderingen, die het kunsttheater nog eenigermate in een principiëel verband invoert, (zooals de verfijning van het samenspel, het streven naar dekoratieve en architekturale werkingen bij de ensceneering, de toepassing der moderne lichttechniek enz.) zonder begrip van hun beteekenis en zonder daarmee aan te sturen op een bepaald doel, over te nemen, eenvoudig omdat zij mode zijn. Somtijds zoekt het zijn kracht in de uiterst minutieuze verzorging van een of ander onderdeel der vertooning, hetzij de ensceneering, de lichtwerking, de kostuums, de plastiek, de diktie of wat dan ook. Een enkel maal poogt het, door wederinvoering van bepaalde tooneel-konventies uit tijdperken, waarin de geheele stijl der opvoering verankerd lag in het archaïsch-religieuze ritueel, zooals het masker of het koor, den indruk te wekken van artistieken

ernst en stijlvolle voornaamheid. Al dergelijke pogingen hebben iets gewilds en kunstmatigs; alle verraden zij het gemis aan een algemeen inzicht en een vasten ondergrond. Het hervormde tooneel is een gebouw, dat opgetrokken wordt zonder fundamenten en zonder vast bouwplan. Elke werker begint op eigen houtje, daar waar het hem het beste dunkt; hij richt zijn pogingen niet op het geheel, maar op een of ander speciaal punt. Het spreekt vanzelf, dat hij daarbij juist dit eene punt voor het allerbelangrijkste, ja vaak voor het eenig belangrijke houdt. Zoo gaf de leider van het kunsttheater te München, C. Fuchs, aan zijn geschrift over het ontstaan daarvan, bescheidenlijk den titel 'De revolutie van het theater', Deze 'revolutie' bestond voor hem uit bepaalde veranderingen in de architektuur en de dekoraties. De beroemde russische regisseur Meyerhold bekende, dat zijn geest bij de opvoering van zeer uiteenloopende stukken in hoofdzaak vervuld was door het probleem van het proscenium. Anderen verwachten weer alles van de belichting. Zoo goed als alle hervormers staren zich blind op een bepaald onderdeel.

Maar ook in de weinige gevallen, waar naar harmonie, dat is naar verbetering op alle punten gestreefd wordt, kan het hervormde tooneel, zelfs op zijn eigen beperkt terrein, geen *essentiëele* veranderingen doorvoeren. Het kan de illusionistische inrichting van het tooneel niet opheffen, die immers ten nauwste verband houdt met de architektuur der toeschouwersruimte. Het wezen van deze laatste op haar beurt is allerminst willekeurig, maar hangt weer samen met de geestelijke gesteldheid van het publiek, met de drijfveeren die het naar den schouwburg voeren, met de stemmingen, die het daar meebrengt, kortom met algemeene sociale verschijnselen. Het hervormde tooneel kan nimmer uit eigen kracht het kontakt tusschen spelers en toeschouwers herstellen, immers het deel kan niet doen, wat des geheels is, het kan de funkties van het geheel niet overnemen. Het geheel echter, waar het tooneel zooal niet absoluut, dan toch in al het essentiëele, afhankelijk van is, is het maatschappelijk en geestelijk leven.

De arbeidersklasse stond natuurlijk buiten de verschillende pogingen, van burgerlijke zijde tot hervorming van het tooneel ondernomen. De pogingen hadden, wat ook hun bedoeling mocht wezen, voornamelijk tot resultaat aan kleine kringen van aestheten een verfijnd genot te verschaffen en in grootere kringen de illusie te wekken, dat zij deelnamen aan de nieuwe tooneelkultuur. Voor zoover de massa's van een dergelijke kultuur iets bespeurden, was dit niet van haar streven naar verfijning en vereenvoudiging, maar van haar grove, schreeuwerige en opdringerige kanten, die kanten, waarin het karakter der imperialistische fase van het kapitalisme zich het duidelijkst afspiegelde. Speciaal in den Reinhardtstijl met zijn valsche monumentaliteit, valsche pracht en valsche demokratie, zijn smakeloos bonte toepassing der lichttechniek, zijn overdrijving van massale effekten, zijn opdrijving, tot in het geforceerde en schrille, van de tragische en burleske elementen der voorstelling, - speciaal in dien stijl kwam de imperialistische kultuur op het gebied van het tooneel tot uiting.

De strijd voor politieke rechten en ekonomische verbeteringen die de proletarische klasse in de laatste halve eeuw vóór den wereldoorlog gevoerd heeft, wekte, vooral in haar hoogere lagen, dorst naar kennis en verlangen naar kultuur. Het beste deel dier klasse wendde zich af van de grove en platte surrogaten der burgerlijke kunst, die de schouwburgen variété-direkties haar voorzetten en zocht zijn kultuurhonger te bevredigen op een wijze, meer in overeenstemming met zijn moreele en sociale aspiraties. Het denkbeeld ontstond van een eigen tooneel. Vooral in Duitschland, waar de naakte felheid der klassetegenstellingen een breede proletarische voorhoede tot zelfstandige organisatie in alle levenssferen bracht (arbeiders-zangvereenigingen, turnvereenigingen, wandelklubs enz.), drong de gedachte aan eigen arbeiderstheaters, of, zooals men zich uitdrukte, aan ‘vrije volkstheaters’, zich op. Ook het betrekkelijk hooge peil van het volksonderwijs in Duitschland en de altijd nog voortlevende traditie van het tooneel als een kultuur-instelling werkten in dezelfde richting.

Dat de vrije volkstheaters zich los zouden maken van de

burgerlijke tooneelkunst, anders gezegd, dat het duitsche proletariaat dier dagen een eigen dramatischen stijl zou scheppen, was ten eenenmale uitgesloten. De voornaamste sociale voorwaarden tot een zoo grooten omkeer: de verzelfstandiging der proletarische klasse van de burgerlijke kultuur en de sterke verhooging der levensspanningen, die enkel de proletarische revolutie kan geven, zij ontbraken beide. Wat de 'vrije' volkstheaters wèl vermochten, was het tooneel, voor zoover dit in de burgerlijke samenleving mogelijk was, te demokratiseeren en te zuiveren, dat wil zeggen de toegangsprijzen te verlagen, aan hun leden medezeggingschap te geven en hen met de beste werken der tooneel-literatuur bekend te maken. *Essentiëel* onderscheidden de 'vrije volkstheaters' zich niet van het burgerlijke tooneel; zij pasten geheel in het algemeene kader der pogingen tot hervorming; zij waren zelve zulke pogingen, ondernomen met de middelen en geleid op de wijze, als het best met het speciale karakter der arbeidersklasse strookte.

Van het kommercieele tooneel onderscheidden de vrije volkstheaters zich in verschillende opzichten gunstig. Ten eerste stonden zij buiten het kapitalistische konkurrentiestelsel en waren zij het kollektieve bezit hunner leden; anders gezegd: zij waren niet aangewezen op het maken van winst. Vandaar dat zij naar verheffing van het aesthetisch en sociaal-ethisch peil der voorstellingen konden streven en geen jacht behoefden te maken op sensationeele of obscene nieuwigheden. Ten tweede pasten zij het demokratisch beginsel van den eenheids-toegangsprijs toe; over de plaats, iederen bezoeker toegewezen, besliste het lot. Ten derde hadden de leden medezeggingschap bij het opmaken van het jaarlijksche speelplan.

De volkomen passiviteit der toeschouwers, bij het gewone tooneel regel, werd bij de vrije volkstheaters vervangen door aktieve belangstelling der leden in de artistieke en de zakelijke leiding. Al deze hervormingen te zamen waren werkelijk een stap vooruit. Zij beteekenden een eerste, wel is waar nog flauwe en vage, uiting van de kracht tot hernieuwing van het tooneel, die het proletariaat in een verdere fase zijner revolutionaire verzelfstandiging zou blijken te bezitten.

Het publiek der ‘vrije volkstheaters’, - in Duitschland en Oostenrijk, bestond voor het grootste deel uit sociaaldemokratische arbeiders der industriebedrijven - vormde in zekere mate een eenheid. Een dergelijk publiek van menschen uit één levenskring, verbonden door den geestelijken band eener gemeenschappelijke wereld- en levensbeschouwing, was enkel en alleen bij het arbeiderstooneel mogelijk.

Het repertoire der ‘vrije volkstheaters’ in de dagen van hun bloei bewees onmiskenbaar de meerderheid der arbeidersklasse boven de bourgeoisie in zedelijken ernst en sociaal idealisme. De Freie Volksbühne te Berlijn speelde in de eerste jaren van haar bestaan voornamelijk stukken van Schiller, Gogol, Zola, Ibsen, Anzengruber en Hauptmann. Haar publiek maakte de psychische verandering niet mee, tengevolge waarvan de burgerlijke klasse zich van het naturalistisch tooneel afwendde, om in extase het doffe gemurmel van de schimmige gestalten eener bloedelooze symboliek aan te hooren, of een ziek genot te vinden in de voorstelling van het erotisch spel van sexueel-overprikkelde, sexueel-perverse of wel eenvoudig geblaseerde, met hun leegen tijd en met zichzelven geen raad wetende menschen.

Voor het publiek der Freie Volksbühnen bleef Schiller verreweg de populairste dichter, uit zijn stukken klonk het duidelijkst de galm van den vrijheidswil der opkomende bourgeoisie, de echo van haar worsteling tegen de machten van absolutisme en feodalisme. Ook de moderne naturalistische drama's stonden hoog in de gunst; het sterke sociale sentiment waarvan zij doortrokken waren en de felle kritiek op de burgerlijke maatschappij die in hen tot uiting kwam gaven hun een revolutionairen glimp, die geheel bij het wezen van het volkstheater paste.

Zeker zijn deze in hun besten tijd een instelling geweest, waarvan een beschavende en veredelende invloed op breede lagen der arbeidersklasse uitging; een hulpmiddel voor het proletariaat, om zich uit geestelijke omnachting omhoog te werken tot het genot van de beste produkten der burgerlijke tooneelkunst. Echter was onvermijdelijk aan hen een nadeel verbonden, dat van elke opslorping van burgerlijke

kultuur-elementen door de arbeidersklasse onafscheidelijk is, het nadeel nl., dat zij door het medium van die kultuur zich in de burgerlijke maatschappij min of meer thuis gaat voelen, min of meer daarmee verzoend wordt en zoodoende van haar eigen doeleinden vervreemdt.

Ook Frankrijk had-iets later dan Duitschland, en wel op den overgang der XIXe naar de XXe eeuw, - zijn beweging voor een volkstooneel, die daar echter, - een typeerend verschijnsel - niet zoozeer uit de arbeiders als wel uit een kring van demokratisch-gezinde intellektueelen opkwam. Hun pogingen hielden nauw verband met den versterkten golfslag, door de Dreyfuszaak in het sociale en politieke leven gebracht, met de wapenbroederschap tusschen de proletarische en de burgerlijke demokratie waartoe die zaak voerde en met het belangrijk aandeel, dat aan de arbeiders en de intellektueelen in den strijd tegen de militair-klerikale reaktie toeviel. ‘Sedert tien jaar’ kon Romain Rolland, toenmaals een der vurigste apostelen van de idee van het volkstooneel, in een in 1903 geschreven opstel getuigen, - ‘sedert tien jaar is een opmerkelijke verandering geschied. De fransche kunst, de meest aristokratische van alle kunsten, is opmerkzaam geworden op het bestaan van het volk. Zij kende dit tot dusver slechts als een voorwerp van redevoeringen, romans, tooneelspelen of schilderijen. Met het volk rekening houden als met een levend wezen, in het volk een publiek zien en een rechter, dat had zij nooit gedaan’.

De groep letterkundigen en kunstenaars, als wier geestelijk leider Romain Rolland optrad, had hoogere idealen dan het organiseeren van ‘volksvoorstellingen’ van de werken der beste klassieke en moderne schrijvers. Het in Frankrijk zoo jammerlijk-laag gezonken tooneel wilden zij weer maken tot wat het in vroeger eeuwen geweest was: tot een geestelijk vereenigingspunt, een bron van edele kracht en gezonde vroolijkheid voor de massa's. Zij droomden van de schepping van een dramatischen stijl die het demokratisch ideaal zou belichamen en verheerlijken. Romain Rolland gaf in een opstel over ‘Volk en Tooneel’ - den aanhef ervan hebben wij hiervoor aangehaald - uitdrukking aan de gedachte, dat

ook de voortreffelijkste dramatische werken van vroeger tijden de massa in onze dagen niet meer konden boeien. In dat opstel dreef hij den spot met de zoogenaamde ‘volksvoorstellingen’ der fransche klassieken. Volgens hem liet de gladde sierlijkheid van Racine's Andromaque of Athalie het volk even volkomen onverschillig, als de hoogdravende en gewrongen rhetorika van Corneille's Cid en Cinna. Wat het fransche drama der romantiek aanging, Rolland was van oordeel. dat zijn overladenheid, zijn valsche glans als van blik, het niet slechts ongeschikt maar zelfs gevaarlijk voor een waarachtig volkstooneel maakten, daar het de toeschouwers aan hollen bombast en leeg geschetter gewende. De klassieke tragedie leek hem voor het groote publiek van onzen tijd ongenietbaar; àl te ver, meende hij, stond dit af van de religieus-zedelijke sfeer, waar hare gestalten in bewegen. Niet veel anders oordeelde hij over Shakespeare: bij dezen was het de wijze van voorstelling, de stijl, die zijns inziens onmiddellijk kontakt met een literair-onontwikkeld en onvoorbereid publiek uitsloot De moderne salonkomedie verwierp hij ten eenenmale, als oververfijnd, laf, sentimenteel en verdorven. Wat de groote naturalisten aangaat: Tolstoi, Gorki, Hauptmann en anderen, hun spelen vol dreiging, somberheid en vertwijfefeling, schenen hem meer geschikt om het geweten der heerschende klasse wakker te schudden, dan om in het leven van arme, reeds zwaar genoeg belaste zwoegers een licht te doen opgaan van moed, kracht en schoonheid. Een dramatische kunst voor het volk moest volgens Rolland nog geschapen worden. Het volkstooneel kon enkel opkomen uit de verlangens en aspiraties der massa; het moest ‘eten van haar brood’, dat is haar onrust en verwachtingen deelen en in haar worstelingen naast haar staan.

Rolland zelf en enkele zijner geestverwanten, waaronder Pottefer en Bouchor, togen geestdriftig aan het werk om een volkstooneel te scheppen dat deze idealen zou belichamen.

Wat hun voor den geest zweefde was natuurlijk geen revolutionair-proletarisch, maar een algemeen demokratisch tooneel. Dit kon ook niet anders, in aanmerking genomen de sociale verhoudingen in de fransche hoofdstad: het klein-

burgerlijk karakter van het bedrijfsleven, de onmerkbare overgangen tusschen de kleine burgerij en de hoogere lagen van het proletariaat, de sterke sympathieën voor het socialisme en het syndikalisme bij een tamelijk uitgebreide en invloedrijke groep intellektueelen, enz. Rolland, de leidende en meest scheppingskrachtige figuur van deze groep, vond in de groote fransche omwenteling de voornaamste bron zijner dramatische inspiratie. Het gelukte hem om in een drietal werken: *Danton, Le 14 Juillet en Les Loups*, verschillende stadiën der revolutie op levendige, in menig opzicht meesterlijke wijze dramatisch uit te beelden.

In zijn verbeelding zag Rolland een geheel geslacht van tooneelschrijvers opstaan, die het heroïsch epos, door het fransche volk in den loop der eeuwen met bloed en tranen geschreven, in de handelingen en lotgevallen van heldhaftige individuen dramatiseeren zouden.

Echter, zijne verwachtingen van de hernieuwing van het drama werden evenmin vervuld als die van zoovele andere moderne kunstenaars en hervormers. Wèl werd in September 1903 het eerste fransche volkstheater in Belleville, een echte Parijsche arbeiderswijk, opgericht, maar het bracht met uitzondering van Rollands Danton gedurende de eerste jaren van zijn bestaan in hoofdzaak naturalistische of zuiver burgerlijke sensatiekunst van fransche schrijvers ten tooneele; daaronder werken van Sardou, Daudet en Maupassant.

Een tweede volkstheater, omstreeks dienzelfden tijd in de wijk van Clichy geopend, bleek een sterke geestelijke verwantschap met de Freie Volksbühnen te Berlijn te bezitten. Het repertoire althans van beide schouwburgen was voor een groot deel hetzelfde. Onder meer werden Hauptmann's *Wevers,* Tolstoi's *Macht der Duisternis*, Heyermans *Op Hoop van Zegen*, Zola's *Thérèse Raquin* en Mirbeau's *Slechte Herders* vertoond.

In het algemeen bleef de beteekenis van de fransche ‘Théatres du Peuple’ bij die der ‘Freie Volksbühnen’ in de groote duitsche steden ten achter. Zij waren niet voortgekomen uit een werkelijke volksbehoefte; evenmin waren zij de schepping van groote groepen arbeiders, die, zooals in

Duitschland het geval was, bij ontstentenis van een eigen dramatische literatuur althans de mogelijkheid wilden hebben uit de dramatische wereldliteratuur diè werken te kiezen, welke het meest beantwoordden aan hun klassegevoel en hun sociale aspiraties.

De 'Théatres du Peuple' ontstonden als vruchten der illusie, dat het talent, de ijver, de goede wil en het enthousiasme van begaafde eenlingen een werkelijk 'volkstooneel' konden scheppen, - alsof zulk een tooneel uit iets anders kon opkomen, dan uit een ontzaggelijke vloedgolf van heroïschen scheppingsdrang bij het volk zelf! Zelfs aan een proletarisch theater in den geest, als te Berlijn, Hamburg en Weenen eenige jaren lang bloeide - een bloei, nauw verbonden aan die der sociaal-demokratie - bood Parijs weinig gunstige kansen. De allereerste voorwaarde, het zich organisatorisch en geestelijk verzelfstandigen van het proletariaat tot een afzonderlijke klasse, ontbrak. 'Het volk van Parijs', konstateerde Romain Rolland in een zijner opstellen uit die jaren, later tot een bundel vereenigd, 'schijnt zijn klassebewustzijn verloren te hebben. De ontzedelijkende dampkring der wereldstad, vervuld van zaken, weelde en vermaak, heeft zijn kracht ontzenuwd, of om het juister te zeggen: er bestaat te Parijs niet één volksklasse, er bestaan er twee. De eerste wordt, tenauwernood aan haar ellende ontkomen, onmiddellijk aangetrokken en opgezogen door de bourgeoisie; de tweede, verslagen en in den steek gelaten door haar meer fortuinlijke broeders, ligt terneer in de diepte van hare verworpenheid. De eerste begeert het volkstooneel niet, de tweede, bezwijkend onder den last van haar zwoegersbestaan en doodelijk vermoeid als zij is, bezoekt geen theaters. Onze politiek, ons ideaal, in artistiek zoowel als in sociaal opzicht is, de twee brokstukken waar het volk in uiteenviel te hereenigen en met klassebewustzijn te vervullen.'

Een bijzondere kategorie onder de pogingen tot tooneelhervorming vormen de opvoeringen, op kleiner of grooter schaal tot stand gebracht, hetzij door groepen beroepsgenooten als studenten en scholieren, hetzij door de inwoners van een stad, een wijk of een tuindorp. Vooral in

Engeland en in de Vereenigde Staten zijn dergelijke opvoeringen in de laatste jaren herhaaldelijk met uitstekend succes georganiseerd. Vaak bereikten zij dat, wat de zoogenaamde 'volkstheaters' niet konden bereiken en waar het 'kunsttooneel' zelfs geen poging toe deed, namelijk een betrekkelijk talrijke sociale groep tot scheppende dramatische aktiviteit te brengen en het verloren kontakt tusschen spelers en toeschouwers te herstellen, door deze laatsten algemeen aan de voorbereiding der opvoeringen te doen deelnemen.

In het hier vaak aangehaalde interessante boek van Kerschenzew 'Het scheppingskrachtige Theater' kan men het relaas vinden van een opvoering van dezen aard, in een voorstad van Londen (Hampstead) onder zeer bijzondere omstandigheden tot stand gebracht. Deze voorstad, die het vriendelijke en landelijke karakter van een groot tuindorp heeft, wordt bewoond door ongeveer 5000 menschen van vrijwel gelijke sociale positie en dientengevolge ook geestelijk meer overeenkomend dan bij een stedelijke bevolking gewoonlijk het geval is. Het zijn voornamelijk intellektueele middenstanders, zooals ambtenaren, onderwijzers, artiesten, journalisten, technici, hoog-geschoolde arbeiders, die de tuinwijk Hampstead bewonen. De geheele kolonie is de schepping van een paar koöperatieve bouwvereenigingen; alle gebouwen, de cottages, de clubs, de scholen, de kerken, enz. zijn gemeenschappelijk bezit der leden. Dank zij de vele genootschappelijke instellingen heerscht onder de bewoners een geest van kameraadschap en saamhoorigheid, zooals in een gewone stad nimmer wordt aangetroffen.

Kerschenzew verhaalt hoe elk voorjaar een openluchtspel, in den regel de bewerking van een of andere oud-engelsche legende, met gezamenlijke krachten door de bevolking van deze idyllische tuinwijk vertoond wordt. Aan de voorbereiding neemt een zoo groot mogelijk aantal inwoners deel; de geheele opvoering, het in elkaar zetten van het stuk, de kompositie van de muziek en de koren, het vervaardigen van de kostuums, de regie, alles kortom moet door lokale krachten tot stand gebracht worden. De voornaamste ak-

teurs, de dansers en figuranten, de koristen en de leden van het orkest, - zij allen worden uit de bevolking gekozen. Ongeveer 8 % daarvan betreedt bij de uitvoering de planken; een veel grooter percentage is natuurlijk bij de voorbereiding betrokken. Het feest wordt besloten met een fakkeloptocht, waar behalve de spelers, ook een groot deel der bevolking aan deelneemt. 'Men gevoelt zich' getuigt Kerschenzew, 'in een middeneeuwsche stad op een of ander volksfeest van de XIIe eeuw verplaatst'.

Dergelijke opvoeringen vinden ook in enkele andere engelsche steden plaats. Natuurlijk moeten allerlei voorwaarden samenwerken - niet enkel sociale, maar ook persoonlijke - om ze mogelijk te maken. De dood of het vertrek van een enkelen begaafden, energieken en enthoesiasten leider zal vaak het einde beteekenen van een gebruik, dat meer schijnbaar dan werkelijk uit een algemeenen aandrang opkwam.

In de Vereenigde Staten werden dergelijke volks- of gemeenschapsopvoeringen - men noemt ze daar 'pageants' of 'community Masks' - herhaaldelijk op reusachtige schaal georganiseerd, in den regel naar aanleiding van plechtige herdenkingen. Zoo werd te New-York ter gelegenheid van het Shakespearejubileum van 1916 een soort symbolisch spel, 'Caliban' getiteld, voor duizenden geestdriftige toeschouwers vertoond. De vertooning vond plaats in het stadion der universiteit, dat 18.000 zitplaatsen bevat; en nog moest zij tien maal herhaald worden. Onder de 1500 medewerkers waren slechts weinige beroeps-akteurs; verreweg het grootste deel waren leden van studenten-organisaties, van de vereeniging voor engelsche volksdansen, enz. [1)] In hetzelfde jaar organiseerde de Yale-universiteit ter eere van haar 200-jarig bestaan een dergelijke openlucht 'pageant', waar 7000 menschen aan deelnamen; de helft daarvan waren vrouwen en kinderen. Het spel, voor het grootste deel bestaande uit een reeks historisch-symbolische tableaux, eindigde met een Hymne aan de Liefde, die, door orkest en koor ingezet, door de dertigduizend toeschouwers werd meegezongen.

1) Over den inhoud en het verloop van dit bonte en kolossale, in zijn wezen echt Amerikaansche spel, zie Kerschenzew, bl. 44-46.

Behalve voor deze feestelijke ‘pageants’, wier voorbereiding natuurlijk enorm veel geld, tijd en energie vergt, moeten wij voor nog ander, een veel sympathieker verschijnsel op tooneelgebied in de Vereenigde Staten de aandacht vragen, namelijk voor de talrijke liefhebbers-tooneelgezelschappen, socialistische volkstheaters en anderen, die als reaktie tegen de onbeschrijfelijke ploertigheid en schreeuwerige opdringerigheid van het kommerciëele tooneel, aan universiteiten en scholen, in kleine steden of stadswijken, door leden van buurt- of andere vereenigingen werden opgericht. Natuurlijk onderscheiden deze theaters zich in allerlei bijzonderheden van elkaar, al naar hun oorsprong, naar den levenskring, waartoe hun leden behooren en de speciale doeleinden die zij zich stellen. Hun aller gemeenschappelijk program zou men kunnen omschrijven als verzuivering van den geest van het tooneel, als vereenvoudiging van de materiëele hulpmiddelen der voorstelling en als opwekking van de dramatische aktiviteit hunner leden; - in enkele gevallen, b.v. aan de Harvard-hoogeschool, wordt zelfs gepoogd aan die aktiviteit een scheppend karakter te geven.

Al dergelijke pogingen, hoewel sympathiek op zichzelf, en ook wel van eenige waarde als voorbereiding tot de toekomstige hernieuwing van het drama, zijn natuurlijk machteloos tegenover de Leviathans van het kommerciëele tooneel, de reuzentrusts met hun kapitalen en talrijke groote schouwburgen, hun georganiseerde reklame, hun alomvattenden toestel tot degradatie van den publieken smaak. Aan de Amerikaansche ‘Community-theaters’ echter ontbreekt nog iets anders en iets meer als materiëele hulpmiddelen: hun ontbreekt de bron van inspiratie, die het drama enkel kan vinden in sterke sociale spanningen en groote sociale konflikten; de voedingsbodem, die enkel door den wil, het verlangen, de hoop, de haat en de liefde eener van levens-gevoel trillende klasse gevormd kan worden.

## IV. De sociale revolutie en de hernieuwing van het tooneel.

**R**OMAIN ROLLAND wist zelf niet hoezeer gelijk hij had, toen hij gemis aan klassebewustzijn de oorzaak noemde, waardoor ‘het volk van Parijs’ geen verlangen droeg naar een eigen tooneel. Dat, wat hij terloops als een beperkte waarheid uitsprak, had een wijde strekking en een algemeene beteekenis. In het proletariaat kan de drang tot dramatische uitbeelding van zijne kollektieve gevoelens en aspiraties pas intens opkomen, wanneer het tijdperk der proletarische revolutie begonnen is. De groote spanningen moeten ontstaan, de groote handelingen geschieden, de helden moeten hun namen en daden in letters van vuur in de harten schrijven, eer het verlangen brandend kan worden die spanningen nogmaals te doorleven, die handelingen opnieuw te begaan, gezuiverd van de troebelheid, de verwarring en de onrust, waarmee ze in de werkelijkheid onvermijdelijk doormengd zijn; het verlangen, met die helden te strijden, heerlijk te overwinnen of tragisch ten onder te gaan, te roemen in hun zegepraal of te klagen om hun dood.

Maar ook dan, wanneer deze voorwaarden vervuld zijn, dat is wanneer de proletarische revolutie begon, ook dan is de geboorte van het proletarische gemeenschapstooneel zwaar en zijn groei blijft moeizaam. Immers, het heeft te worstelen niet enkel met de ongeschooldheid en onkunde, maar meer nog met de onderworpenheid van het proletariaat, - ook van het revolutionaire en zegevierende proletariaat, - aan den artistieken smaak der bourgeoisie.

De eerste werking van de sociale revolutie ten opzichte van de dramatische kunst is, onder de volksmassa's het verlangen te wekken naar tooneelspelen te zien vertoonen en naar zelf tooneel te spelen. Rusland heeft dit in de jaren 1917-1921 zóó duidelijk bewezen, - en evenzeer, ofschoon natuurlijk in beperkter mate, Duitschland in de jaren 1918-1919, - dat er geen twijfel meer mogelijk is, of de proletarische revolutie zal aan de dramatische aandriften en neigingen een krachtige impulsie geven.

De overgroote meerderheid der millioenen proletariërs,

die aan de russische omwenteling deelnamen, bezaten niet de geringste dramatische kultuur: de meesten hunner hadden waarschijnlijk nooit een tooneelopvoering bijgewoond, laat staan daar zelf aan deelgenomen. Over de problemen en mogelijkheden van het volkstheater hadden zij nooit iets gehoord. Te nauwernood echter was de verovering der staatsmacht door het proletariaat een feit en werd de kans van deelneming aan de dramatische kultuur den volksmassa's geboden, of zij stortten zich vol hartstocht op het theater, als wilden zij eene lang-gekoesterde begeerte bevredigen.

De ‘drang naar het tooneel’ kan natuurlijk zeer verschillende vormen aannemen, van het eenvoudig verlangen naar het aanschouwen van dramatische spelen, dus naar passief genot, tot aan het zelf scheppen en uitvoeren van pantomimes, koorliederen en koordansen, blijspelen en drama's. Tusschen deze beide uitersten in liggen een groot aantal overgangs-vormen, waarbij de passiviteit onmerkbaar in scheppende aktiviteit overgaat en de absolute scheiding tusschen spelers en toeschouwers plaats maakt voor geringere of grootere daadkrachtige deelneming dezer laatsten aan de uitingen der dramatische kultuur. Zulke overgangsvormen zijn onder meer: het ensceneeren en opvoeren door liefhebbers van bestaande stukken, hetzij ongewijzigd, of met kleine veranderingen, of met belangrijke omwerkingen van den tekst; het gebruikmaken van oude motieven uit algemeen bekende sprookjes, sagen en legenden, om de nieuwe koncepties, inzichten en verlangens dramatisch uit te beelden; het improviseeren van korte spelen, waarvan enkel het motief, de voornaamste typen en de algemeene gang der handeling van te voren zijn vastgesteld, min of meer in den trant van de Comedia dell’ Arte; en ten slotte het dramatiseeren van revolutionaire liederen, schetsen en novellen.

In al deze verschillende kanalen van aktiviteit poogden de dramatische instinkten en begeerten van het russische proletariaat zich gedurende de eerste revolutie-jaren een weg te banen; daarbij kwamen nog talrijke proefnemingen op het gebied van den koorzang en koordans, de pantomime en de rythmische koorgymnastiek.

Is deze vormenrijkdom reeds een bewijs van de kracht en spontaniteit der dramatische opleving gedurende de eerste periode der russische revolutie, - niet minder is dit de algemeene verspreiding der beweging onder de massa's. Een ware tooneelwoede scheen in die jaren van felle worsteling en hooggespannen verwachtingen, maar ook van vreeselijk lijden en ontzettende ontberingen, het russische volk te hebben aangegrepen. Het geheele land werd met een netwerk van dramatische klubs overspannen; elke fabriek, elke afdeeling van het Roode Leger had de zijne. In Moskou alléén bestonden in 1921 bijna drieduizend kleine arbeidersen soldatentheaters, die geregeld een à tweemaal per week speelden. De ‘Proletkult’ met haar tienduizenden leden, haar vertakkingen tot in de meest afgelegen provinciestadjes toe, was in de eerste plaats een reusachtige vereeniging voor dramatische kunst. Ook onder de ongeletterde boeren kwam een sterke drang op naar dramatische uitbeelding der ontzaggelijke spanningen, die het volk in al zijn lagen doorleefde. Op het platteland ontstonden honderden, ja duizenden dramatische klubs; het goevernement Kostroma alléén telde er 600, het goevernement Nischni-Nowgorod 900. [1)]

Terwijl de boeren zich in 't algemeen tevreden stelden met het opvoeren der werken van klassieke russische schrijvers, zooals Ostrowski en Gogol, - ook vele artistiek zeer minderwaardige stukken met godsdienstig-mystieke strekking werden vertoond, - poogden de arbeiders het theater werkelijk te vernieuwen, door den inhoud van de grootsche tijdsgebeurtenissen, waarbij zij zelven zoo nauw betrokken waren, dramatisch voor te stellen. Echter meene men niet, dat het geheele russische proletariaat naar een dergelijke vernieuwing streefde. Het was slechts een kleine, bewust revolutionaire minderheid, die de nieuwe klanken, welke het leven doorbruisten, ook op het tooneel poogde te doen hooren.

De pogingen dezer minderheid vonden in 't algemeen

1) De Russen zelven dreven met de tooneelspeelrage der eerste revolutiejaren vaak den spot; zij plachten te zeggen dat alle inwoners der Sowjetrepubliek weldra tooneelspelers geworden zouden zijn en er geen enkel toeschouwer zou overblijven.

weinig steun bij beroepsregisseurs en beroepstooneelspelers. Het sociaal-aesthetisch konservatisme der eersten had tot gevolg, dat zelfs in de door de Sowjetrepubliek genationaliseerde theaters, vele oude, waardelooze of althans minderwaardige stukken van het tzaristische Rusland op het repertoire bleven. Maar ook het meerendeel van de talrijke dramatische klubs, door de arbeiders na de November-revolutie opgericht, bracht dergelijke stukken ten tooneele.

'Het is bitter te moeten erkennen,' schrijft Kerschenzew, de vurige voorvechter der idee van een proletarischagitatorisch klasse-theater, 'dat het proletariaat in het tijdperk der socialistische revolutie bewees, op het gebied van het theater geheel en al onder den invloed van den derdenrangs-smaak der burgerlijke klasse te zijn geraakt.'

Deze uitspraak van Kerschenzew schijnt ons echter overdreven toe; meer ingegeven door subjektief pessimisme, - een gevolg van teleurstelling over het achterblijven van de werkelijkheid bij het ideaal, - dan steunend op objektieve gronden. Immers, Kerschenzews werk over 'Het scheppingskrachtige tooneel', waar wij dit citaat aan ontleenen, brengt zóóvele belangrijke mededeelingen over de uitvoering van nieuwe spelen, uitkomsten van den kollektieven arbeid van groepen, kondensaties van de spanningen, willingen en aandoeningen, die de sociale atmosfeer in de eerste revolutie-jaren doortrilden, dat zijn pessimistisch oordeel er grootendeels teniet door wordt gedaan.

De meeste pogingen tot hernieuwing van het tooneel, die Kerschenzew vermeldt, gaan uit van dramatische afdeelingen van den 'Proletkult'. Zij zijn vaak uiterst karakteristiek en voor den tooneel-historikus vooral interessant door de spontane toepassing van symbolische elementen, zoodat men herhaaldelijk aan middeneeuwsche misteries en somtijds zelfs aan de archaïsche spelen van primitieve volken herinnerd wordt.

Dit laatste bijvoorbeeld is het geval met een spel, samengesteld en uitgevoerd door een groep leden van den 'Proletkult' van Starogorkinsk, een provinciestadje in het goevernement Moskou, waarvan de meesten zeker nooit een 'echten' schouwburg hadden bezocht.

De leider van deze groep stelde op verzoek van Kerschenzew een beschrijving der uitvoering op schrift, die wij hier in iets gewijzigden vorm laten volgen.

'Een lage, benauwde zaal. De toeschouwersruimte, waar de stilte heerscht van gespannen aandacht, is door middel van grijze gordijnen van het tooneel gescheiden. Het tooneel zelf, zonder voetlicht of souffleurshokje, is in halfduister gehuld. Vlak tegenover de eerste rij toeschouwers verheft zich een grauwe wand. - Het spel begint; stemmen van onzichtbare mannen, vrouwen en kinderen klinken dooreen, eerst gedempt als uit een groote verte, dan allengs naderend. Van achteren opkomend, trekt een schaar moede, hongerige vrouwen door de toeschouwersruimte, daarop volgen de kinderen, ten slotte komen de mannen. Allen gaan langzaam en voorover-gebogen, hun bewegingen begeleidt een zacht geween. Recht op den grauwen wand gaan zij toe. Tusschen de anderen in schrijdt een groep mannen, die den indruk maken van vastberaden onbuigzaamheid. Wanneer de vrouwen den wand bereikt hebben, werpen zij zich op de knieën, smeekend: 'brood, geeft ons brood'. Biddend om erbarmen, heffen zij haar zuigelingen omhoog. Dof morren de mannen. En zoodra de geheele stoet tot dicht voor den grauwen wand is genaderd, verheft zich biddend een stem: 'Almachtig God, gij ziet het lijden onzer scharen; ge ziet, dat onze kracht ten einde is.' Andere stemmen herhalen het gebed; ten slotte werpt de geheele menigte zich op de knieën, om den onzichtbaren god te vermurwen, die achter den grijzen wand troont. Nu begint dansmuziek te spelen, in den wand wordt een hel verlicht venster zichtbaar: men ziet dansende paren, in rijke, prachtige kleeren gedost, voorbij zweven en goudgetreste lakeien schotels met heerlijke spijzen ronddienen. De menigte vóór den wand hoort, hoe de vroolijke feestvierders daarachter haar honen om haar moede, afgeleefde gezichten en sjofele kleeren. Uit de scharen stijgt een luid gemor op, dat een oogenblik de feestvierende nietsdoeners doet opschrikken. Maar spoedig stelt een hunner de anderen gerust: de arbeiders zijn dom en laf, zij zullen geen aanval wagen. Het geloof aan den goddelijken oorsprong van den wand leeft te sterk in hen.

Het gemor der mannen wordt luider en luider; ongeduldig dringen zij vooruit. Maar het verlichte venster verdwijnt: alles wordt weer donker en voor de menigte staat hoog opgericht opnieuw de grijze wand, waarachter het onbekende verborgen is.

Een agitator poogt de menigte over te halen, de legende van het goddelijk karakter van den wand te vernietigen. De mannen stellen vertrouwen in zijn woorden en willen aanvallen, maar de angstige vrouwen houden hen van den aanval af, tot eindelijk een hoopje dapperen op den wand toestort... Op datzelfde oogenblik gaat deze weer open en door de opening ziet men de vertegenwoordigers van het wereldkapitaal in beraad over de beste manier, een algemeenen opstand der arbeiders te verhinderen. Wanneer de menigte hoort, welke plannen men tegen haar beraamt, werpt zij zich woedend op den klassevijand. De wand schiet weer omhoog. Soldaten verschijnen, felle worsteling ontbrandt; maar nu treedt een geestelijke naar voren: hij poogt de onterfden door leugens af te houden van den strijd. De vrouwen aarzelen, de leiders echter blijven vooruit dringen en eindelijk stort de wand onder hun sterke handen ineen... Men ziet het land der toekomst dagen. Blinkend gaat de zon op boven een heuveltop. Op dien top staat, forsch en vermetel, een arbeider, een hamer in de hand. Hij roept de menigte toe, hem te volgen op de steile banen naar het socialisme, dat de zon der menschheid is.'

Dit symbolisch drama, door russische arbeiders samengesteld, heeft onmiskenbare trekken gemeen met het sakrale regenspel der Indianen, waarvan wij op blz. 47 een overzicht gaven. Ook daarin speelde de wand een groote rol: hij was het symbool eener aan den mensch vijandelijke macht, die lang weerstand biedt, maar ten slotte door de vereenigde pogingen der genooten doorbroken en vernietigd wordt. Echter, terwijl de worsteling tegen den wand in het indiaansche spel den strijd tegen vijandelijke *natuurmachten* symboliseert, is zij in het russische spel een symbool van den strijd tegen vijandelijke sociale machten. Dit laatste is feitelijk een mythus, op den grondslag van het sociale geschieden ontstaan.

Het oogenblik, waarop de kleine, moedige voorhoede zich op den wand stortte om haar te vernietigen, wekte volgens Kerschenzew bij de toeschouwers een zóó intense ontroering, het symbool deed hen de werkelijkheid zóó hevig beseffen, dat zij als één man van hun zetels opsprongen, om hun kameraden op het tooneel te hulp te komen.[1)]

Ook in de 'Proletkult' te Petrograd vonden belangwekkende proefnemingen plaats op het gebied der kollektieve schepping van het revolutionaire drama. Als resultaat van die proefnemingen ontstond een groote cyklus in zeven onderdeelen, die de revolutionaire volksbewegingen in Rusland sedert de middeneeuwen tot aan de November-omwenteling uitbeeldde. Deze cyklus kwam op de volgende wijze tot stand. De leider begon, met een overzicht te geven van de een of andere revolutionaire episode uit het verleden: hij stelde niet enkel haar sociale oorzaken in het licht, maar poogde ook de algemeene historische atmosfeer van het tijdperk en de voornaamste historische figuren, die daarin op den voorgrond getreden waren, voor de verbeelding op te roepen. Pas na deze voorbereiding improviseerden de leden der groep de dramatische uitbeelding van de bewuste episode; de leider nam in het schema, dat hij van tevoren had uitgewerkt, zooveel mogelijk elementen van deze improvisatie op. Naar deze zelfde werkmethode kwam in de tooneelklub van het Roode Leger te Petrograd een drama tot stand, dat de gebeurtenissen der revolutiejaren 1905 en 1917 uitbeeldde. Dit drama was begrijpelijkerwijze in meer heroïsch-naturalistischen stijl gekoncipieerd dan de groote cyklus van de 'Proletkult'. Toch ontbrak het ook daarin niet aan symbolische elementen; de troonafstand van Tzaar Nikolaas bijvoorbeeld werd voorgesteld als een burleske, begrafenis der oude wereld', met begeleiding van spotliederen en narrendansen.

In de dramatische klubs der fabrieks-arbeiders en der soldaten van het Roode Leger ontstonden gedurende de

1) Wel een bewijs, dat *naturalistische* voorstelling niet noodig is, om te ontroeren en mee te sleepen, wanneer de verbeelding der toeschouwers slechts onbedorven is. De onbedorven primitieve verbeelding voelt onmiddellijk het symbool als gepotentiëerde werkelijkheid.

eerste revolutiejaren een groot aantal dergelijke spelen, die de gebeurtenissen der tijdsgeschiedenis op naïve, somtijds symbolische, somtijds romantische manier verwerkten. De overgroote meerderheid dezer spelen waren variaties op een en hetzelfde thema en wel dat der worsteling tusschen den proletarischen held en den burgerlijken slechtaard, - een worsteling die natuurlijk altijd met de overwinning van den held eindigde. De poëtische en psychologische waarde van deze stukken was in den regel uiterst gering; het publiek waarvoor zij bestemd waren stootte zich daar echter evenmin aan, als het middeneeuwsche publiek aan de onbeduidendheid en wijdloopigheid van de mirakelspelen aanstoot genomen had.

De toeschouwers genoten, wanneer zij gestalten zagen optreden die hun eigen gevoelens en gedachten, hun eigen hoop en vrees, hun haat en hun liefde, hun vreugde en hun smart vertolkten, maar die niet, gelijk zij zelven, gevangen waren in het web van allerlei kleine tegenstrijdige omstandigheden en die een kracht uitstraalden, waarvoor elke weerstand versplinterde. Zij lachten kinderlijk uitbundig om de voorstelling van den dwazen machtswaan en de zotte zelfingenomenheid van de papen, de rechtsgeleerden en de vette kooplieden, die op de planken verschenen; zij juichten, als de vertegenwoordigers der absolutistisch-burgerlijke orde door den proletarischen held flink onderhanden werden genomen. Hun rechtsgevoel werd bevredigd, als de verdrukker en uitzuiger zijn rechtmatige straf onderging en hun sentimentaliteit werd gestreeld, wanneer de uit burgerlijke kringen stammende heldin haar bekeering tot het kommunistisch ideaal in geestdriftige bewoordingen beleed en haar klasse den rug toekeerde, om haar proletarischen minnaar in strijd en gevaar te volgen. Wanneer zij dit zagen en hoorden, voelden de toeschouwers zich één worden, één met elkaar en met de spelenden, zij genoten die eenheid en de warme vrijheid, de zekerheid en volheid des levens, opstijgend uit haar. En wanneer het spel ten einde was en zij het theater verlieten, voelden zij zich groot van moed en gesterkt in hun overtuiging, bereid om opnieuw koude, honger en ontberingen te verduren voor het communisme, dapper

daarvoor te strijden en zoo het moest, dapper te sterven.

Dit alles gaf het revolutionaire theater hun, dit alles vermocht het hun te geven, - enkel de hoogste schoonheidsontroering, het bewonderend ontzag voor het universeele Leven, welks onuitputtelijke rijkdom alle konkrete uitingen en vormen oneindig te boven gaat, dàt gaf het hun niet.

Dramatische werken, uitmuntend door poëtische schoonheid of diepzinnigheid, heeft het russische volkstooneel der eerste revolutiejaren voor zoover wij weten niet voortgebracht. Dat het dit zou doen, was ook zeer onwaarschijnlijk. Immers, zoo de bestudeering der dramatische kunst van het verleden ons iets geleerd heeft, dan wel dit, dat die kunst geen absolute sprongen kent en het ontstaan van schoone, harmonische en verheven werken altijd voorbereid wordt door een lang tijdperk van vergaren en slijpen der motieven, oefening en doorwerking der détails.

Zeker kwamen in het russische volkstheater der 'groote jaren' een aantal nieuwe kiemen aan het licht, waarvan sommige misschien bestemd zijn, in den loop der historische ontwikkeling ergens op aarde tot nieuwe vormen van dramatische kunst uit te groeien. Op de meest belangwekkende van deze kiemen, te weten op de uitbeelding der psyche van de revolutionaire massa met massale middelen, dat is door koorzang en koordans, groepen-plastiek en mimiek, willen wij hier de aandacht vestigen.

Het initiatief tot de massale openlucht-spelen der revolutie, - spelen die eveneens aan de predramatische kunst van begaafde natuurvolken herinneren, - ging uit van het revolutionaire theater te Petrograd. Evenals de middeneeuwsche misteries, werden deze spelen vertoond op hooge feestdagen, bij de herdenking van groote revolutionaire gebeurtenissen of ter opluistering van plechtige samenkomsten.

Het eerste van deze spelen, door de samenstellers zelven karakteristiek een 'misterie' genoemd, werd den 1 en Mei 1921 opgevoerd. Men weet, dat het Meifeest een der voornaamste officiëele feestdagen van de Sowjetrepubliek is. De samenstellers hadden gepoogd, op symbolische wijze de eeuwenlange worsteling tusschen onderdrukkers en onderdrukten voor te stellen. De voornaamste figuren der groep

die de heerschers van alle tijden en volken symboliseerde, een exotisch vorst in kostbare oostersche kleederdracht, een chineesche mandarijn en een vadsige, dikbuikige beurskoning, behangen met gouden kettingen en juweelen behoorden er toe - roepen ons de naïve typeering der middeneeuwsche schrijvers van religieuze drama's voor den geest. Aan de vertooning werkten enkele beroeps-akteurs mede; verder namen een aantal leerlingen der tooneelschool en vierduizend soldaten van het Roode Leger daaraan deel. Door den korten tijd van voorbereiding had de gelegenheid ontbroken, om aan russische toondichters het komponeeren van bij het spel passende muziek op te dragen; de uitdrukking der revolutionaire emoties van de massa werd begeleid door individualistisch-lyrische of individualistisch-heroïsche muziek, zooals de treurmarsch van Chopin, fragmenten uit den Lohengrin en Zigeuner-liederen. Deze omstandigheid kenschetst het onrijpe en haastige karakter eener poging die grootsch bedoeld was, maar waaraan alle diepere inleving nog ontbrak.

In hetzelfde jaar 1921 werd, insgelijks te Petrograd, ter begroeting van het tweede kongres der Kommunistische Internationale, een ander openlucht-spel geënsceneerd, welks massale en monumentale werkingen die van het eerste verre overtroffen. De vertooning maakte diepen indruk op alle toeschouwers, ook op die, welke niet van sympathie voor de communistische idealen verdacht konden worden. In de west-europeesche pers werd er met veel lof over geschreven.

De volgende bizonderheden ontleenen wij aan het geschrift van den bekenden engelschen filosoof en natuurkundige Bertrand Russell over ‘Bolschewistisch Rusland’. De indruk, dien de voorstelling op hem maakte, is te opmerkelijker, daar hij zich in zijn boek als een principieel tegenstander van de bolschewiki en de proletarische diktatuur doet kennen. ‘Het tooneel,’ aldus begint Russell zijn beschrijving - ‘werd gevormd door een reusachtig bordes met groote kolonnades, waartoe een monumentale, dubbele trap omhoog leidde.[1)] Op de wegen vóór die trap bevonden

1) De voorstelling vond plaats op het bordes van het Beursgebouw en op het groote plein daarvóór.

zich de geketende massa's. Hun groepen, zooals zij op de maat der muziek bewogen, maakten een pathetischen indruk van geduldige lijdzaamheid, Zwoegend en hijgend onder den last van zware steenblokken, stegen zij moeizaam de trappen omhoog, om boven op het bordes het monument te bouwen, dat hun meesters zichzelven ter eere wilden stichten.'

Het verloop van dit deel der pantomime stelde de oprichting der eerste Arbeiders-Internationale en de uitroeping der Parijsche Commune van 1871 symbolisch voor. Wanneer de vaan der Commune ontplooid wordt, neemt de bourgeoisie de vlucht; de arbeiders storten zich op het monument, dat zij in den staat hunner dienstbaarheid voor het kapitaal hebben gebouwd en vernietigen het. De korte glorie der Commune, de eerste groote opstand der moderne proletariërs, breekt aan. Eén oogenblik schijnt de vrijheid te dagen: op de tonen der Carmagnole dansen de massa's hun opgetogen blijdschap uit. Maar de Roode Vaan, die zoo fier wapperde boven hun hoofden, verdwijnt weer: het vrijheidsgezang verstomt, de revolutionaire dans der massa's onder het bordes komt tot een einde en op het bordes zelf begint de overwinningsdans der marionetten van het gezag. In een felle worsteling tusschen Kapitaal en Arbeid blijven de kapitalisten overwinnaars. De Communards worden gedood: de makkers der gevallenen dragen de ontzielde lichamen weg en verbergen het verrafelde vaandel daar, waar het verborgen zal blijven, tot het uur der nieuwe worsteling daagt. Vrouwen, in donkere gewaden gehuld, zingen een klaagzang over de martelaars en de gevallen helden; witte figuren, door rookwolken omsluierd, voeren hun ter eere een plechtigen rouwdans uit.

Het tweede deel begint met een komische episode: half verscholen achter een berg reusachtige folianten zitten de leiders der IIde Internationale bijeen: zij hopen in dikke boeken het antwoord te zullen vinden op de vraag, wat de arbeiders moeten doen om het naderend oorlogsgevaar te bezweren. Terwijl het orkest verschillende volksliederen parodieert, stemmen de aanvoerders der bourgeoisie boven op het bordes hun misleidende leuzen aan: 'Leve de oorlog'; 'Dood aan de nationale vijanden'. Omlaag dringen de

arbeiders op elkaar, luid morrend: ‘Wij willen geen oorlog’. Het roode vaandel wordt opnieuw zichtbaar en gaat van hand tot hand, maar wanneer de massa's het den leiders der Ilde Internationale willen toevertrouwen, weigeren dezen en nemen de vlucht. De trawanten der bourgeoisie scheuren het vaandel aan flarden: in doffe vertwijfeling zitten de arbeiders ter neer. In die sombere stilte klinkt een krachtige stem: ‘Gelijk dit vaandel verscheurd werd, zoo zal de oorlog de lichamen der boeren en arbeiders verscheuren’. Er knalt een schot; doodelijk getroffen valt de groote volkstribuun ter aarde.[1)] In smaad en bloed gaat de Tweede Internationale ten onder; de gruwelijke wereldoorlog begint.

Het eerste tafereel van het derde deel stelde verschillende episoden van de russische revolutie voor: het begin en den voortgang der omwenteling, de stichting der Sowjet-Republiek, die der Roode Legers, hun overwinningen op de Witten, de Communistische Zondagen, enz. Aan het slot verschenen allegorische vrouwengestalten, die de arbeiders der geheele wereld met bazuingeschal onder de vaan der IIIde Internationale verzamelden en tot den eindstrijd tegen het wereldkapitaal opriepen.

De apotheose der Wereld-Commune werd als volgt voorgesteld: ‘De donder der kanonnen verkondigt de doorbraak der blokkade van Rusland en de overwinning van het wereldproletariaat. Het Roode Leger keert terug en defileert plechtig voor de leiders der revolutie. De kronen der koningen rollen voor hun voeten neer. De feestelijk versierde schepen der proletariërs van het westen komen aanvaren; de arbeiders der geheele wereld spoeden zich naar het feest; hun handen dragen de zinnebeelden van den arbeid. Dan verschijnen in vlammenschrift aan het uitspansel de woorden: ‘Leve de IIIde Internationale’ en ‘Proletariërs van alle landen vereenigt u’. De hymne der Wereld-Commune, de Internationale, voert allen mee op haar dreunenden klankenvloed’.

‘Deze apotheose van de Wereld-Commune’, schrijft Bertrand Russell, ‘werd uitgebeeld met een pracht en een

1) Deze episode bracht natuurlijk den martelaarsdood van Jaurès in beeld.

majesteit, die aan den Dag van het Laatste Oordeel herinnerden'. Den algemeenen indruk, dien de voorstelling bij hem naliet, vatte hij samen in de volgende woorden:

'De visie kwam in mij op van een groot tijdperk van proletarische kunst, in het bijzonder van dergelijke openlucht-vertooningen, die de grootschheid en vlucht zouden hebben van de dramatische voorstellingen in het oude Griekenland, de uitvoeringen der middeneeuwsche misteries of het engelsche tooneel ten tijde van Shakespeare. In de bouwkunst, in de tooneelkunst en zelfs in de schilderkunst zou het werk verricht worden, niet door den geest en de hand van den eenling, maar door de sociale groep, en de evolutie zou gestadig voortwerken, zoolang tot ten slotte het hoog-begaafde individu opnieuw uit de massa naar voren zou komen.'

De 'Wereld-Commune' was de voorstelling van den mythus der sociale revolutie, van haar oorsprong tot aan de volledige overwinning van het communistisch proletariaat. In de grootschheid van het uitgebeelde geschieden en in de naïve symboliek herinnert ook dit spel sterk aan de kosmische mythen van enkele natuurvolken en aan de latere middeneeuwsche misteries, die de lotgevallen der menschheid voorstelden, te beginnen met de Schepping van Adam en te eindigen met den Laatsten Oordeelsdag. Had de voorlezing van een 'verklarende tekst' de voorstelling begeleid, de gelijkenis ware nog treffender geweest. Deze bleef echter achterwege. Waarschijnlijk behoefden de toeschouwers geen verklaring; daarenboven zou geen menschelijke stem in staat zijn geweest, zich gedurende de vele uren dat de voorstelling duurde, verstaanbaar te maken voor de 40 à 50.000 menschen die haar bijwoonden. Zelfs de groote koren en de orkestmuziek klonken, naar het oordeel van Kerschenzew, veel te zwak; de klanken vloeiden aan als echo's uit een groote verte: de regisseurs hadden blijkbaar niet voldoende rekening gehouden met de eischen der akoestiek in de open lucht.

Ook wat het zichtbare element der voorstelling betrof, bleek de stijl, door de reusachtige afmetingen van het tooneel noodig gemaakt, nog niet in allen deele gevonden. De regie

had niet begrepen, dat bij dergelijke massale openlucht-vertooningen in de plaats van het individu de groep als speeleenheid treedt en dat het kollektieve gebaar het persoonlijke moet vervangen. Ditzelfde geldt voor de kostuums: ook deze hadden niet individueel, maar groepsgewijze behandeld moeten worden; zoo, dat zij als het ware kleurige akkoorden vormden.

Echter, ondanks alle fouten en tekortkomingen der regie[1)] was de opvoering van de 'Wereld-Commune' een groot succes; zij gaf den voorvechters van het proletarisch gemeenschaps-drama moed om hun arbeid voort te zetten en wekte in hen nieuwe verwachtingen. Ook in de provincie begon het nieuwe beginsel sedert deze opvoering door te werken, gelijk uit verschillende proefnemingen bleek.

Zoo werd te Jekatrinodar een massaal schouwspel geensceneerd, dat in vier tafereelen - 'de Jacquerie', 'de Bestorming der Bastille', 'Een staking in Rusland' en 'De zegepraal der Sowjet-macht' - den revolutionairen strijd van het proletariaat afbeeldde. 2000 spelers namen aan dat spel deel; het tooneel vormde een reusachtige, door schijnwerpers verlichte estrade. De 20.000 toeschouwers leefden met de handeling zóó sterk mee, dat het publiek bij de rouwplechtigheid ter eere der gevallen strijders eerbiedig het hoofd ontblootte; de akteur, die in een of andere episode een politie-agent voorstelde, viel een groep verontwaardigde toeschouwers in handen en kreeg het zwaar te verantwoorden. Dergelijke massale openluchtspelen werden in verschillende andere plaatsen uitgevoerd.

In dienzelfden tijd kwam nog een andere vorm van dramatische spelen op, die nauw verband hield met de tijdsgebeur-

1) Deze fouten en tekortkomingen gaven sommigen russischen kritici aanleiding, om de openlucht-uitvoeringen in het algemeen een mislukking te achten. Dit doet bijv. Scherscheniwitsch, de schrijver van het hoofdstuk over het revolutionaire theater in het uitmuntende werk 'Das heutige Russland', (verschenen bij L.D. Frenkel te Berlijn). Scherscheniwitsch wijt de mislukking ten deele aan het klimaat, dat hij ongeschikt acht voor openlucht-voorstellingen, ten deele aan de regisseurs en akteurs, die, onvoorbereid gelijk zij waren voor hun taak, niet in staat bleken, onder zoo ongewone voorwaarden hun gaven en talenten ten volle te ontplooien.

tenissen en het tooneel rechtstreeks in dienst stelde van de propaganda, in den regel op het gebied der politiek, somtijds ook op ander gebied, zooals dat der hygiëne. Wij bedoelen de ensceneering van gefingeerde openbare terechtzittingen, die in de jaren 1920 en '21 een groote vlucht nam. Deze spelen verbeeldden de behandeling van de een of andere rechtszaak voor een volksrechtbank. De beschuldigden waren somtijds werkelijk bestaande personen, vijanden der Sowjetrepubliek, zooals Wrangel en Denikin, somtijds ook zinnebeeldige gestalten, zooals ‘de Nieuwe Vrouw’ of ‘de Prostituée’. In den regel werd tevoren enkel een algemeen schema opgemaakt, de bijzonderheden van de aanklacht, de verklaringen der getuigen en de verdedigingsrede werden gewoonlijk geïmproviseerd. In deze spelen traden af en toe ook beroepsakteurs op, doorgaans echter gingen de opvoeringen uit van de een of andere militaire of politieke organisatie, die er een direkte propagandistische bedoeling mee voorhad (werving voor het Roode Leger, agitatie onder de vrouwen enz.) Ook dit soort spelen werd vaak in de open lucht vertoond, bijvoorbeeld op de marktpleinen der steden.

Wat in de naaste toekomst het lot van het tooneel in de Sowjetrepubliek zal wezen, of dit voort zal gaan, zich in de richting van een gemeenschapsdrama te ontwikkelen, dan wel of een terugslag intreden zal of reeds ingetreden is, dat weten wij niet met zekerheid. Dit eene echter is zeker: in de jaren 1917-1921 gaf het uitgemergelde Rusland aan de overige wereld iets te zien wat in geen eeuwen was voorgekomen: een door de massa's geïnspireerd en gedragen, waarachtig volkstooneel. Voor het eerst sedert eeuwen bleek, niet slechts dat de oeroude drang, om gemeenschappelijkdoorleefde ontroeringen door een synthese van woord, gebaar, mimiek, plastiek, koorzang en koordans uit te beelden, in den mensch nog onverzwakt voortleeft, maar ook dat, zoo deze ontroeringen sterk genoeg zijn en waarlijk kollektief doorleefd worden, de uitbeelding spontaan naar symbolische vormen streeft.

Reeds de eerste golf der wereldrevolutie heeft het tooneel als religieus-sociale uiting der volksziel uit den doode opgewekt; reeds zij volbracht wat aan geen Wagner, geen Gor-

don Craig, geen Granville-Barker, geen Jacques Copeau, aan geen eenling, hoe geniaal, hoe overtuigd en volhardend ook, gelukte en kon gelukken.

De oorzaken, waardoor de ‘achterlijke’ russische massa's op dramatisch gebied een zoo groot en tot zulke belangwekkende resultaten voerend initiatief aan den dag hebben gelegd, zijn zeer uiteenloopend. Eene dier oorzaken, - en zeker niet de minste - is feitelijk geheel negatief. De russische arbeiders - en in nog hooger mate de russische boeren - waren, toen de revolutie begon, ten opzichte der dramatische kultuur nog maagdelijke grond. Zij waren niet bedorven door het stijllooze naturalisme, de laffe of obscene revue en de botte, mechanische cinema. Onwetend en ongeletterd, hadden zij het naïve gemoed en de zuivere aandoenlijkheid bewaard van den primitieven mensch: hun ziel en hun zinnen waren niet als die der massa's in West-Europa en Amerika bevuild en bezoedeld door de banaliteit, de leelijkheid en de ziellоosheid van het levensmilieu, dat de Europeesch-Amerikaansche machinale kultuur aan geheele volken opdringt. Elke Westerling, die met russische boeren in aanraking kwam, werd getroffen door de rustige waardigheid die hun wijze van zijn, hun houding, hun loop, hun stembuigingen en gebaren kenmerkte. Drift, dronkenschap of wraakzucht mochten hen somtijds verleiden tot ruwe, barbaarsche daden, hen tot ploerten maken konden zij niet; immers, ploertigheid ontstaat pas in, en tengevolge van, de kapitalistische ‘beschaving’: de russische massa's echter leefden tot aan de omwenteling feitelijk nog in eene voorkapitalistische maatschappij.

De kultuur der massa's in het tzarenrijk was tweeledig: boersch en kerkelijk. De eeuwenoude boeren-kultuur, op het platteland voortlevend in traditioneele vormen, kwam tot uiting zoowel in het kunstige ambacht als in de kunsten van het gezellige leven: het volkslied, den koorzang en den koordans. De vreugde over het ontwaken der natuur en de droefheid over haar afsterven, de ontroeringen, verbonden aan gebeurtenissen als de bruidwerving, het huwelijk, de geboorte en den dood, zij werden in de oude volksliederen, in koorgezangen, dialogen en pantomimische dansen met

dramatische middelen op stijlvolle wijze uitgebeeld. Zoowel de sprookjes en de dier-sagen uit den oertijd als de middeneeuwsche heldenverhalen voedden de verbeelding van het volk met hun zuivere innigheid, hun rijke fantasie, hun humor en hun pathos. Zijn taal was niet armzalig, grof en stomp geworden als die van den West-Europeeschen fabrieksproletariër; integendeel was zij nog vol beeldend vermogen en vol fijne nuanceeringen, zooals de talen van jonge volken plegen te zijn, een onuitputtelijke mijn van schilderachtige uitdrukkingen en kernachtige spreekwijzen. Bij deze verschillende kultuurelementen kwam nog de factor van een nationale dracht vol stijlvolle schoonheid, die aan de bewegingen van het lichaam waardigheid en bekoring verleende en slechts kleine wijzigingen behoefde, om op het tooneel uiterst dekoratief te werken.

Dankt het russische volk ten deele aan zijn oude boersche kultuur zijn geschiktheid voor de dramatische kunst, - het dankt deze niet minder aan zijn oude kerkelijke kultuur. Sedert eeuwen en eeuwen was de kerk de voornaamste, haast de eenige bron, die zijn hoogere emotioneele en aesthetische behoeften bevredigde. Al de verschillende zintuigelijke elementen van het theater: de dekoraties, de bijzondere belichting, de kleurige kleedij, de muziek en de koorzang, het recitatief, de dialoog en de pantomime - het had ze alle in de kerk en den kerkdienst leeren kennen. [1)] In de liturgie der hooge kerkelijke feestdagen had het sedert onheugelijke tijden de worsteling meegeleefd tusschen de tegengestelde krachten des levens: tusschen licht en duisternis, goed en kwaad. Door haar had het de schoonheid van het offer leeren beseffen en de extase der verzoening geproefd. Zijn vreugdevolle bewustwordingen als gemeenschap, zijn

1) Kerschenzew, die op deze identiteit der elementen van kerk en tooneel de aandacht vestigt, brengt tevens in herinnering, hoe de byzantijnsche kathedraal onder den invloed der architektuur van het antieke theater ontstond. De middelste deur draagt zoowel in het theater als in de kerk de naam van ‘keizerdeur’. De bouworde van de wand achter het altaar met zuilen en standbeelden is rechtstreeks afkomstig van het antieke theater, waarbij natuurlijk de helden door heiligen en de beelden uit de grieksche mythologie door scènes uit het leven van Jezus vervangen zijn. (op cit. b. 169).

uitlevingen van het gemeenschapsgevoel had het in de kerkelijke feestdagen en in deze alleen genoten; immers, profane feesten kende het tzaristisch Rusland niet.

Zoo was de kerk in Rusland - onbewust en ongewild - de leerschool geweest, die het volk voor het tooneel opvoedde. Tusschen deze leerschool en de opvoeding, die de europeesche massa's in cabaret en cinema doormaken, lag de volle afstand, die de waardige kultuur van het verleden van haar waardeloos namaaksel in het kapitalistisch tijdperk scheidt.

Het kapitalisme was nog jong in Rusland, het had nog geen tijd gehad, om een 'erfelijk' proletariaat, zooals dat sedert tientallen jaren in West-en Midden-Europa bestaat, voort te brengen. De fabrieks-arbeiders waren in overgroote meerderheid van het platteland afkomstig; zij keerden af en toe naar hun dorpen terug en onderhielden geregeld betrekkingen met hun boersche familieleden. Wel veranderde hun geestesgesteldheid snel onder den invloed van den fabrieksarbeid en het stedelijke milieu; slaafschheid maakte plaats voor een rebellischen geest, lijdelijkheid voor aktief, strijdbaar idealisme. Maar de inhoud van het bewustzijn vernieuwt zich nooit met één slag; bewust en onderbewust leefde en leven nog heden, óók in de revolutionaire voorhoede der arbeidersklasse, vele elementen der oude boersche en der oude christelijke kultuur voort. Deze elementen zijn van groote waarde geweest zoowel bij de vernietiging der tzaristische heerschappij als bij het begin van den socialistischen opbouw.

De jacht, de haast, de eeuwige onrust van het moderne groote-stadsleven hadden in de russische arbeiders nog niet de liefde vernietigd voor geduldigen handenarbeid.

De kapitalistische produktiewijze had in hen zelfzucht, eigenbaat, belustheid op eigen voordeel nog niet tot den monsterachtigen wasdom gebracht, waartoe deze eigenschappen gegroeid zijn zoowel in de landen van het oude kapitalisme als in die, waar geen tegenwicht van vroegere kultuurvormen bestaat tegenover de machinale grootindustrie. Offervaardigheid, naastenliefde, gevoel van saamhoorigheid leefden in hen nog krachtig. Onderdrukt en ge-

knecht waren zij, maar niet ontzield en ontmenscht als de westersche proletariërs. Dezelfde spontane krachten van breede visie, heldhaftigheid en idealisme, die het russische proletariaat bij zijn worsteling voor de bevrijding der onderdrukte menschheid bezielde, dreven het ook bij het zoeken naar een dramatischen vorm, om zijn kollektieve ontroeringen en hooge spanningen uit te beelden.

De dramatische kunst is niet de eenige kunst, waar de scheppingsdrang der arbeidende massa's ten tijde der sociale revolutie zich in kan openbaren. Oppervlakkig geoordeeld is een andere kunst, en wel de bouw-kunst, eerder geroepen om in het beginstadium der omwenteling de eerste plaats in te nemen. Besliste enkel de maatschappelijke behoefte over de banen, in welke de menschelijke energie, ook de aesthetische, in een bepaald tijdvak voornamelijk zal uitstroomen, dan zou ongetwijfeld de bouwkunst, die een *materiëel*-sociale behoefte bevredigt, in den overgangstijd naar het socialisme den voorrang hebben op de dramatische kunst, die het een *geestelijk*-sociale behoefte doet. Het is noodiger, dat de menschheid in het tijdperk van de wording der socialistische maatschappij de gebouwen krijgt, die zij behoeft om te werken, te wonen, haar gemeenschappelijke aangelegenheden te regelen en haar gemeenschappelijke feesten te vieren, dan dat zij de dramatische vormen vindt, om haar gemeenschappelijke ontroeringen in pantomime, koorgezang, koordans en voordracht uit te beelden. Echter, in de konkrete werkelijkheid beslist niet in de eerste plaats de maatschappelijke behoefte, maar wel de maatschappelijke mogelijkheid over de banen der aesthetische aktiviteit. Toen het deze deed uitstroomen in de bedding van het drama, volgde het russisch proletariaat eenvoudig de lijn van den geringsten weerstand. De overmacht der omstandigheden maakte gedurende de eerste heroïsche jaren der revolutie - dat zijn de jaren 1917-21, - elke werkzaamheid op het gebied der bouwkunst zoo goed als onmogelijk. Misschien echter zou de natuurlijke begaafdheid van het russische volk op het gebied van zang, dans en muziek de aesthetische energie van het proletariaat ook dàn in de bedding der dramatische kunst gedrongen hebben,

zoo de onmogelijkheid, zijn revolutionaire aspiraties en idealen in de bouwkunst te belichamen, voor dat proletariaat niet had bestaan.

De invoering der nieuwe ekonomische politiek maakte aan de ontwikkeling van het tooneel in revolutionaire richting voorloopig een einde. De arbeiders, die in den tijd dat de meeste theaters door den staat aan zich getrokken waren, deze geregeld ettelijke malen per maand gratis hadden kunnen bezoeken, konden de entreeprijzen, die na de de-nationalisatie opnieuw geheven werden, slechts zelden betalen. Inplaats van voor stampvolle schouwburgen, speelden de akteurs vaak voor zalen, die nog niet voor de helft gevuld waren. De heroïsche poging, om niet slechts alle erotische gemeenheid, maar ook alle zwakheid, alle levensmoeheid en alle gejammer van het tooneel te verbannen en dit te maken tot de kweekplaats van een nieuwe, dappere, levenskrachtige en strijdbare kultuur, - die poging moest opgegeven worden. Het revolutionaire pathos werd vervangen door de oude sentimenteele melodrama's; Sophokles, Shakespeare, Molière en Schiller verdwenen van het repertoire; in plaats van hun werken kwamen al te vaak onbeduidende of verdorven moderne stukken.[1)]

Of de proletarische revolutie ook buiten Rusland een even sterken en spontanen drang der massa's naar het tooneel zal opwekken als in Rusland het geval was, dit valt niet met zekerheid te voorspellen. Waarschijnlijk lijkt het ons wel. Behalve de ervaringen in landen als Duitschland en Oostenrijk, - waar de revolutionaire vloed in 1918 en 1919 opkwam maar weldra teruggeworpen werd - spreekt daarvoor ook de groote kans, dat de materiëel-sociale uitgangspunten der revolutie overal dezelfde zullen zijn als zij in Rusland waren: armoede en nood, gebrek aan grondstoffen, aan produktie-en aan levensmiddelen. De materiëele nood, door de werkingen der revolutie aanvankelijk nog verergerd, zal

1) Scherscheniwitsch, Das revolutionäre Theater, bl. 65 en 69. Het oordeel van Scherscheniwitsch is waarschijnlijk te pessimistisch gekleurd. Nog steeds worden in het groote theater te Moskou b.v. een aantal plaatsen kosteloos voor leden van vakvereenigingen beschikbaar gesteld.

de opkomst van een bouwstijl, die de nieuwe sociale behoeften en den nieuwen geest van broederlijke samenwerking belichaamt, aanvankelijk tegenhouden, en dit weer maakt, in de overgangsperiode van kapitalisme naar socialisme, een algemeene oriëntatie der massa's naar de dramatische kunst waarschijnlijk. Immers, met de architektuur is het drama, - dat feitelijk zelf aan de architektuur deel heeft en uit haar leeft - de voornaamste kunst der synthese. Daarenboven is het de kunst, waarin de ziel der gemeenschap het meest onmiddellijk tot uiting kan komen. De tooneelkunst behoeft geen weerstanden van de materie te overwinnen; de noodzaak van stoffelijke soberheid, zelfs waar deze tegenwillig wordt betracht, heeft bijna altijd stijl-verzuivering tot gevolg. Stoffelijke armoede, gebrek aan materiëele hulpmiddelen kunnen een kunst slechts weinig hinderen, wier voornaamste stof en uitbeeldingsmiddel, wier subjekt en objekt de mensch zelf is en die, desnoods, alle of bijna alle andere hulpmiddelen ontberen kan.

Echter, bestaat een redelijk uitzicht, dat een dergelijke drang der massa's ook spoedig tot het doel, dat is tot de hernieuwing van het drama, zal leiden? Kunnen gevoel van saamhoorigheid, revolutionaire spanning, strijdwil en enthoesiasme het fundament leveren, dat het gemeenschapstooneel behoeft? Of moeten nog andere voorwaarden vervuld zijn, voorwaarden van aesthetischen en geestelijken aard, eer de herleving van het drama mogelijk is? En zoo dit zoo is, bestaat er dan een redelijke kans, dat deze voorwaarden in de naaste toekomst vervuld zullen worden?

Het antwoord op deze vragen, dat feitelijk in het voorafgaande onderzoek reeds min of meer besloten ligt, willen wij in een laatste hoofdstuk pogen te geven.

## V. Algemeene konklusies

De proletarische revolutie opent het eenige uitzicht op herleving van het drama als een der hoogste sociaalaesthetische en sociaal-religieuze uitingen van den mensch, zooals zij ook het eenige uitzicht opent op een nieuwe kultuurfase, gegrondvest in de broederlijke samenwerking aller

menschen. Noch van het eene noch van het andere uitzicht echter hebben wij op redelijke gronden *volkomen* zekerheid, dat het zal worden bereikt. Zeker zijn de objectieve, technischekonomische voorwaarden voor een hoogere ontwikkelingsfase der menschheid door de socialistische bedrijfswijze aanwezig. Of de subjectieve, sociaal-menschelijke voorwaarden ook vervuld zijn, anders gezegd, of de arbeidende massa's de kracht zullen hebben, die bedrijfswijze in te voeren en een nieuwe maatschappelijke orde te organiseeren, dat kan enkel de loop der gebeurtenissen uitwijzen. Het burgerlijk-kapitalistisch tijdperk heeft deze massa's niet enkel in lichamelijk,. maar ook in geestelijk opzicht uitgemergeld, het heeft in hen de bronnen der kracht: zelfvertrouwen en gevoel van eigenwaarde, doen verzanden; het heeft hen geestelijk zoowel als stoffelijk van eene hun vijandelijke wereld afhankelijk gemaakt. De moreele wilsverlamming en de geestelijke vergiftiging der arbeidersklasse waren konsekwenties van het kapitalisme, die Marx zelf noch het marxisme in hun volle draagwijdte konden overzien. Wel roept de ekonomische ontwikkeling der maatschappij telkenmale een nieuwe klasse tot een nieuwe historische taak; echter of die klasse ook ‘noodzakelijk’ de zedelijke en geestelijke kracht zal hebben om die taak te vervullen, dat valt niet vooruit te bepalen. Aan te nemen, dat de arbeidersklasse *per se* zal overwinnen, komt ons voor geen historisch determinisme, maar optimistisch fatalisme te zijn. Een klasse kàn te kort schieten in het gebruiken der historische omstandigheden, zij kan in de taak, haar door de immanente krachten der maatschappij opgelegd, falen, evengoed als een mensch dat kan. Natuurlijk berust ook haar falen op sociale oorzaken, het is geen onverklaarbare werking van het ‘Noodlot’ maar historisch gedetermineerd. Achteraf kan de geschiedbeschouwing de oorzaken ervan begrijpen, maar zij kan niet vooruit zien of de kracht der menschheid, dat is van haar progressief deel, op een zeker oogenblik groot genoeg zal zijn, om zekere weerstanden te overwinnen. Enkel zoo de massa's in een lange worsteling tegen de ekonomische, militaire en organisatorische macht der bourgeoisie zich van hun eigen zwakheid en wankelmoed, hun onstandvastigheid en

sleurzin bevrijden en de hun door het kapitalisme diep ingeplante zelfzucht overwinnen, enkel dan zal de menschheid uit de kapitalistische beschaving kunnen overgaan tot de eerste fase der socialistische samenleving.

De verschieten, die zich bij dien overgang voor het drama openen, zijn verbijsterend grootsch, grootscher dan ooit te voren, evenals de perspektieven voor den opbouw der algemeene menschelijke kultuur. Maar ook de hindernissen, die tusschen die verschieten en den genius van het drama opgestapeld zijn, zijn ontzaggelijk. De menschheid staat voor een vernieuwing der grondslagen van het maatschappelijk leven, die de vernieuwing meebrengt van alle levensuitingen, van den arbeid, van de maatschappelijke organisatie, van het familieleven, de verhouding tusschen de geslachten, de volken en rassen, en, tenslotte, van de kunst en de geheele ideologie.

In den loop der tijden heeft de menschheid reeds eenige malen een overgang doorgemaakt, die de fundamenten van haar zijn en haar bewustzijn vernieuwde. En telkenmale ontlook op zulk een overgang een nieuwe bloem van dramatische kunst. De zich naar nieuwe doeleinden omhoog strekkende menschheid beeldde in nieuwe rythmen en spelen haar eigen groei uit, het geluk en de fierheid, die daaruit voor haar ontsprongen, en ook de pijn en de verscheuring, die deze groei onherroepelijk meebracht. Immers, zulke tijdperken van overgang beteekenden het breken met de goden, tot welke de menschheid lang biddend had opgezien, met de normen, die haar sedert onheugelijke tijden gesteund hadden, met de zeden en eerwaardige gebruiken, waardoor zij zich beschermd had gevoeld tegen den roep van het wilde bloed en de vaart der bandelooze driften; die tijdperken beteekenden het zich wagen op ongebaande paden, in oneindige levenswateren een pad zoeken, doordringen in gebieden, die de lamp der ervaring nog nimmer had belicht.

Op den overgang van den staat der wildheid naar dien der barbaarschheid, van jacht naar landbouw, het ongeordende naar het geordende bestaan, de aanbidding van regelloos-werkende natuurkrachten naar het begrip van, en de vereering voor, kosmische wetmatigheid, - op dien grooten overgang ontstaat, tallooze malen opnieuw bij tal-

looze stammen, het ritueele drama der primitieve landbouwvolken. Het wordt geboren uit de begeerte naar magische beïnvloeding der natuurkrachten, naar verklaring en verheerlijking van het menschelijke en het kosmische leven, naar eenwording van menschgenooten onderling en met de natuur.

Op den overgang van den staat van barbaarschheid tot dien van beschaving, van produktenhuishouding naar geldhuishouding, van kleinbedrijf naar manufaktuur, van voortbrenging voor een kleinen, engbegrensden kring naar voortbrenging voor wijde markten, van stedelijke beperktheid naar imperialistische expansie-zucht, van geloof in de antropomorfische goden naar twijfel aan hun bestaan, van de gebondenheid der eenlingen aan groep en traditie naar de zelfzucht, de zelfgenoegzaamheid, de zelfkwelling en de zelfvergoding van het 'bevrijde' individu - op dien tweeden grooten overgang ontstaat, bij één hoogbegaafd volk, de antieke tragedie.

Op een punt in den ontwikkelingsgang der west-europeesche menschheid, min of meer overeenkomend met het punt, door Griekenland bereikt in de Ve eeuw voor Christus, wordt in Engeland, het venster, dat uitzicht geeft op nieuw opengevlogen verten van landen en zeeën, op den drempel der XVIIe eeuw het romantisch drama der vroege Renaissance geboren. Maar dat drama is de gerijpte vrucht eener maatschappij, die van haar eerste begin af grootscher mogelijkheden voor de ontwikkeling van het individu en wijdere strekkingen van socialen groei bevatte dan de antieke, immers een maatschappij, wortelend niet in slavenarbeid maar in het vrije stedelijke ambacht, verrijkt door de ervaringen van vele geslachten en door geografische ontdekkingen van enorme beteekenis, bevrucht door de oostersche en de weder-ontdekte antieke kuituur. Het engelsche Renaissance-drama maakt noch de macht der natuurkrachten, noch den wil van goddelijke wezens tot de spil zijner handeling. Het stelt den mensch niet voor, als onderworpen aan een boven hem tronend noodlot, maar als den schepper van zijn eigen lot. Het ziet en verheerlijkt in elke menschelijke persoonlijkheid een mikrokosmos, even grootsch en even oneindig als de makrokosmos buiten den mensch.

In onze eigen levensdagen verkeert een voorhoede der menschheid weer in een staat van overgang tot een hoogere maatschappelijke en geestelijke fase. Deze nieuwe overgang brengt mee een verandering van de richting, waarin de ontwikkeling der menschheid sedert vele eeuwen verliep: de richting van steeds verder doorgevoerde verbijzondering. Arbeid werd verbijzonderd van spel; tusschen religie, kunst, wetenschap kwam scheiding, de stad differentiëerde zich van het platteland, de hersenarbeid van den handenarbeid. Alle kundigheden, alle vakken en beroepen werden in den loop der tijden telkens weer opnieuw gesplitst. Tot het uiterste doorgevoerde differentiatie en specialisatie scheen, lange tijdperken achtereen, de zekerste graadmeter, het krachtigste middel en de voornaamste vorm van den vooruitgang der kultuur te zijn.

Voor het tooneel beteekende die toenemende differentiatie het verloren gaan van elke synthese. De breuk tusschen den kultus en de dramatische voorstelling, de scheiding der toeschouwers van de spelers, de splitsing der tragedie in het literaire drama en de opera, het zich losmaken der toeschouwersruimte uit het architektorale verband, de verzelfstandiging van den dans tot een op zich zelf staande kunst, - al deze uitingen van differentiatie beteekenden voor het tooneel een verlies, een verarming, een verschrompeling van zijn oorspronkelijken rijkdom. Tot op zekere hoogte werden dat verlies en die verarming echter gekompenseerd, - somtijds zelfs meer dan gekompenseerd - door winsten, samenhangend met de machtstoeneming der gemeenschap over de natuur en met den groei der menschelijke persoonlijkheid. Het karakter van deze aanwinsten kan men in het kort formuleeren als toeneming der geestelijke en artistieke middelen van dramatische uitbeelding. Zoolang die toeneming voortduurde kon het drama, in telkens andere, telkens nieuwe vormen bloeien. Maar in het kapitalistisch tijdperk kwam ook daaraan een einde. De geestelijke en artistieke middelen van dramatische uitbeelding namen af; zij vervielen, terwijl de technisch-mechanische in een zeer snel tempo toenamen. Enkel op dit laatste gebied was de winst der laatste halve eeuw reusachtig; - in al het andere echter,

in menschelijk, psychologisch en artistiek opzicht, dat is ten opzichte van de stof, de zuiverheid der emotie, het uitdrukkingsvermogen van de stem en het gebaar, was de achteruitgang bedroevend. Het drama stierf aan de algemeene mechanisatie der samenleving; de film werd zijn opvolgster.

Thans echter is, schuchter nog en zwak, een tegengestelde beweging begonnen: de maatschappij bereikte het punt waar de ontwikkeling, die zich zoo lang in toenemende splitsing, onderscheiding en verbijzondering openbaarde, de richting inslaat van samenvoeging, vereeniging en binding. In die richting wijst het maatschappelijk ideaal van het Communisme. Het communisme wil tegenstellingen opheffen, sedert zoovele eeuwen bestaande, dat de menschheid hun oorsprong uit maatschappelijke, dat is tijdelijke, voorwaarden vergat. Het wil een opvoedingssysteem invoeren, dat, instee den mensch voor een bijzonder beroep af te richten, - zooals een hond wordt afgericht: voor de jacht, als waak- of politiehond, - streeft naar ontwikkeling van alle menschelijke vermogens en den eenling beschouwt als een sociaal en kosmisch wezen, wiens levensgeluk en levensdoel onverbrekelijk verbonden zijn aan zijn funkties als deel van het maatschappelijk en kosmisch geheel. Het wil een einde maken aan de overmatige tegenstelling tusschen stad en platteland, die de stad buiten de natuursfeer, het platteland daarentegen buiten de kultuursfeer sloot. Het wil de scheiding opheffen tusschen geestelijken en lichamelijken arbeid, een scheiding die de intellektueele werkers verweekelijkt en van de werkelijkheid vervreemdt, terwijl zij de massa der handenarbeiders verruwt en afstompt. Het wil den arbeid maken tot het fundament van de maatschappelijke organisatie en de moraal, het wil hem oprichten als een god in de gemeenschap, het wil dat hij vreugdevol en rijk aan afwisseling zij. Het wil werk en spel, kunst en ambacht, wetenschap en religie, het heilige en het profane weer vereenigen in het sociale zijn en het sociale bewustzijn, zooals de stralen van een fontein zich vereenigen in het bekken waaruit zij ontspringt. Het wil de tegenstellingen opheffen tusschen klassen, volken en rassen, die de kapitalistische maatschappij verscheuren. Het wil de menschheid zóó orga-

niseeren dat zij haar maatschappelijk milieu weer kan beheerschen, zooals de primitieve menschheid dit het hare deed.

Wat de dramatische kunst zal wezen in het tijdperk van toekomstige levenssynthese, gegrondvest in heerschappij over de natuurlijke en de maatschappelijke krachten, dat kunnen wij heden zelfs niet gissen; - niet, welke vormen zij aannemen, van welke middelen van uitbeelding zij zich bedienen zal, welke vlamgelijke extazen der uit verscheuring tot eenheid gekomene menschheid zij zal uitdrukken.

Wat wij echter wel kunnen gissen, dat zijn de dramatische behoeften van heden en die van morgen; - immers, wij kennen den grond, waar deze uit oprijzen: de ontroering der strijdende arbeidersmassa's, hun smartelijke spanningen en smartelijke ontspanningen, hun sterke aanloopen en plotselinge steigeringen, hun vermetelheden en doodelijke angsten voor het wegwerpen van het laatste restje armzalige levenszekerheid, hun bittere gespletenheid en hun juichende eenwordingen, hun bange twijfel en hun flitsende erkenningen.

Uit wat Rusland ons te zien gaf, begrijpen wij, dat in het tijdperk der sociale revolutie algemeen een bijna angstigintense behoefte aan dramatische voorstellingen opkomen zal; dat het felle gebeuren bij hen, die het doorleven, een sterken drang zal opwekken zich te bevrijden van ondragelijke spanningen en overweldigende ontroeringen, door die uit te beelden, ontdaan van het kleine, willekeurige en toevallige, waarmede zij in de werkelijkheid altijd vermengd zijn. Wij hebben reden te gelooven, dat het gemeenschapsdrama (hetzij als openlucht-vertooning of in kleine buurttheaters door een beperkt aantal spelers vertoond) voor de bewogen massa's van het beginnend tijdperk zou kunnen worden, wat de vertooningen der misteries voor de middeneeuwsche massa's waren: feestelijke hoogtepunten in hun leven, liefdevol-zorgvuldig voorbereid, plechtig-vreugdevol gevierd en dankbaar herdacht. In die opvoeringen zou de massa de grootheid van haar eigen pogen dieper begrijpen, zij zou haar eigen idealen beter realiseeren. Als een sterke wind zou het geloof in haar roeping en in haar kracht die te volbrengen, heenstrijken door alle ruimten van haar kollektief bewustzijn. ‘Het tooneel’, schreef eenmaal Mercier,

een der voorloopers van de fransche revolutie, ‘is een der snelste en meest werkzame middelen, om de krachten der menschelijke rede onoverwinlijk te wapenen en over een volk plotseling een groote hoeveelheid licht uit te storten’ [1].

Natuurlijk is de agitatorische taak van het tooneel die, welke in revolutionaire tijdperken het meest op den voorgrond treedt en waar de aandacht der leiders van de revolutionaire klasse in de eerste plaats op gevestigd is. Immers het agitatorisch tooneel is een middel - het kan een zeer krachtig middel zijn - om de strijdlust der massa's aan te wakkeren en hun aktiviteit te verhoogen. Het is een wapen in den strijd, zooals de pers, het spot- of strijd-lied en de affichekunst dat zijn.

Echter, in bewogen tijdperken allermeest, heeft het tooneel nog een andere taak dan deze agitatorische; die namelijk, van de strijders boven de beperktheid en blinden hartstocht van den strijd uit te tillen, hun dezen te doen voelen in zijn samenhang met het oneindige leven.

Reeds in den aanvang der russische omwenteling heeft Maxim Gorki, - bij een discussie over de vraag, welke werken in de Sowjet-theaters bij voorkeur gespeeld moesten worden: de realistische levens-uitbeeldingen van Dickens, Ostrowski, Tsjechow enz. of de machtige verbeeldingen van Sophokles en Shakespeare, - de groote beteekenis van deze taak in het licht gesteld. ‘In deze fantastisch-wilde tijden,’ schreef Gorki, ‘moeten wij aan het volk schouwspelen, verhalen en muziek geven, die in hem het vermogen opwekken tot het beseffen van het pathos der worsteling. Het is in de eerste plaats de tragedie, die de massa's tot het besef van dit pathos kan wekken; zij is het, die den mensch het gemakkelijkst uit tilt boven het onreine weefsel der werkelijkheid; zij roept het grootmenschelijke in hem wakker; zij heeft de kracht den schepper van feiten te herscheppen en hem hoog boven de feiten uit te tillen.’ [2]

Reiniging van blinden hartstocht, loutering van blinde

1) Aangehaald door Romain Rolland in zijn werk ‘Le théâtre du peuple’.
2) Maxim Gorki ‘Ontijdige gedachten’, verschenen in de Nowaja Jizn 1918-19.

driften, blinde smart, blinden hoogmoed, - dat was altijd de hoogste roeping der tragedie. Altijd poogden de groote treurspeldichters in de toeschouwers het besef te wekken, dat de sterke mensch het grootst is, wanneer hij zich een deel voelt van het oneindige Leven; het besef, dat overmoed en hoogmoed tegen de diepste krachten van dat Leven ingaan, dat verzoenlijkheid, mildheid en matiging de gouden sleutels zijn, die de poort openen tot de oplossing der smartelijke tegenstrijdigheden in het menschelijk bestaan. In het als hoogste waarheid beleven van deze gevoelens lag altijd der tragedie zuiverende kracht.

De mensch van het tijdperk der sociale revolutie zal, evenals die van alle bewogen tijdperken, deze zuivering zeer behoeven. Vol verlangen zal hij de armen uitstrekken om gereinigd te worden van overmoed, van verbittering, haat en wreede lusten. Maar zal hij deze zuivering door de tragedie ook waarlijk kunnen bereiken? Schept de revolutie de voorwaarden tot herleving van de hoogste vormen der dramatische kunst?

In één belangrijk opzicht doet zij dit zeker, al is de wijze waarop misschien meer negatief dan positief. De onwaarachtigheid, die in de burgerlijk-kapitalistische maatschappij den bloei der kunsten van het openbare leven verhinderde, valt in de socialistische-in-wording weg. De diktatuur van het proletariaat is een harde vorm van overheersching, maar een vorm, die haar wezen openlijk erkent. Door die erkenning komt het geheele sociale en geestelijke leven in het teeken der waarheid te staan. Het proletariaat heeft geen enkele reden, zijn heerschappij te verbergen of te verdoezelen, zooals de bourgoisie dat had. Immers, het voert de heerschappij niet om uit te buiten, maar om de uitbuiting op te heffen, niet om de sociale verdrukking te bestendigen, maar om een einde daaraan te maken. Terwijl voor de bourgeoisie de vorm der demokratische gelijkheid het middel tot onderdrukking der overgroote meerderheid is, verwerkelijkt het proletariaat in den vorm zijner harde, onomwondene klasse-heerschappij juist de verlossing der geheele menschheid. Het kan zichzelf niet opheffen als klasse zonder het de klassen in het algemeen te doen. Zooals het door de

revolutie zichzelf verlost van zijn beperktheden en ontoereikendheden, zoo verlost het de bourgoisie van de hare, van haar ziekelijke oververfijning en ziekelijken hoogmoed, haar angst voor de hardheden des levens: honger, koude, ongerief, zwaren arbeid; van heerschzucht, geldzucht, gemakzucht, genotzucht. De vrede, de welvaart, de vrijheid, de harmonie, de schoonheid en het geluk, die het proletariaat nastreeft voor zichzelven, streeft het voor de geheele menschheid na.

De proletarische revolutie wischt de lijnen uit, die in het kapitalisme het domein van het persoonlijke, huiselijke, intieme leven van het openbare leven scheiden. Zij legt den socialen wortel van alle gevoelens, gedachten en handelingen bloot; zij eischt den mensch met al zijn krachten en in al zijn uitingen op als deel der gemeenschap; zij erkent geen heimelijkheden, die de gemeenschap niet aangaan, geen buiten de branding des levens staande eilanden van rust en vrede, geen uitsluitend-persoonlijke aangelegenheden, Zij eischt van den eenling, zich in alles als makker te voelen en te gedragen, al zijn vermogens te stellen in dienst der gemeenschap, zooals hij van haar alles ontving. Haar zedelijke normen ontbloeien zonder uitzondering aan den wortelstok van een krachtig sociaal verantwoordelijkheidsgevoel. In het kapitalisme ontplooiden de zuiverste en diepste gevoelens van den mensch zich in het persoonlijke, intieme leven: van daar de kracht en vlucht der lyriek in elke kunst, geschikt voor lyrische uitingen; in het socialisme en ook reeds in het tijdperk van overgang naar het socialisme zullen de schoonste en edelste gevoelens zich in het openbare leven manifesteeren. Deze verandering zal op aesthetisch gebied een nieuwen bloei der monumentale gemeenschapskunsten tot gevolg hebben. De sociale revolutie maakt de baan voor het groote bouwwerk en voor het drama vrij.

De revolutie brengt onvermijdelijk de tragische conflicten, de groote schokken en pijnlijke verscheuringen, van welke de mensch zich wellicht het beste door de dramatische voorstelling bevrijden kan. Immers, de sociale revolutie vernietigt de ekonomische en zedelijke grondslagen der huidige maatschappij: den kapitalistischen eigendom, de klassen, het

burgerlijk gezin, de burgerlijke moraal en eiken met de klassemaatschappij samenhangenden vorm van godsdienst; tevens schept zij de voorwaarden voor een nieuw recht en een hoogere moraal, in gemeenschappelijk bezit van productiemiddelen en op sociale gelijkheid gegrondvest. Maar zooals de revolutie de oude maatschappelijke vormen niet opheffen kan zonder bloedig geweld en zonder de gevolgen van dat geweld: vernietiging van menschenlevens, verwoesting van steden en landen, verarming en verruwing der massa's, hongersnood en pestilentie, - zoo kan zij aan het oude klassen-recht, de oude klassen-moraal en den klassengodsdienst geen einde maken, zonder dat ook in de zielen veel wordt verwoest en vernield. Eeuwenlang heeft de menschheid steun gevonden in de burgerlijke moraal-en rechtsbegrippen, eeuwenlang zich beveiligd gevoeld achter de wanden van het burgerlijk gezin, en wanneer die steun wegvalt, die wanden haar begeven, moet zij wel in haar diepste wezen geschokt worden. De overgang van individualistisch-naar gemeenschaps-recht en van individualistische-naar gemeenschaps-moraal zal, wat de kracht en den diepgang zijner werkingen aangaat, misschien enkel te vergelijken zijn met den overgang van vader-tot moeder-recht in den prehistorischen tijd. En wellicht zal de echo der sociaalethische konflikten, door den overgang die nu begon gewekt, voortleven in dramatische werken van proletarischsocialistische dichters, zooals de echo van den martelenden tweespalt des gemoeds en der zeden, door den overgang van moederrecht naar vaderrecht veroorzaakt, voor ons nadreunt in den dialoog en de koren van Aeschylos' Oresteia. Misschien zal de bittere tegenstrijdigheid tusschen de doeleinden der communistische beweging en de wegen, tot die doeleinden leidend, door de arbeidersklasse enkel gedragen kunnen worden zonder dat haar krachten in overspanning breken, wanneer deze tegenstrijdigheid telkens opnieuw, in haar telkens wisselende aspecten, in het dramatisch kunstwerk als een onderdeel van het tragisch wereldgebeuren wordt afgebeeld.

Echter, niet van zielskonflikten alleen zal het drama der revolutie leven! Van hoeveel beteekenis het psychologisch

element daarin ook zal zijn, het mythische der heldenvereering zal daarbij in beteekenis niet achterstaan. Leiders zullen opkomen - zij kwamen reeds op - die inkarnaties van den diepsten wil, de hoogste aspiraties der massa zijn. Hetzij zij deze ter overwinning voerden, of wel zich voor haar offerden in het uur van nederlaag en vertwijfeling, - rondom hun heugenis zal de mythe haar netwerk van gouden draden weven. De verbeelding zal aan hun gestalten haar werk van verrijking, verdieping en verfijning verrichten. In de voorstelling hunner daden zal de massa haar eigen kracht verheerlijken, in die hunner beproevingen haar eigen smartelijken strijd, in hun heroïsme zal zij haar eigen moed schoon en sterk doen herleven; met de offervaardigheid van ontelbare menigten zal de mythe hen kronen als met een diadeem. zonder helden, dat is zonder door de scheppende verbeelding opgerichte gestalten, die een sociaal-psychisch ideaal of een sociaal-psychisch konflikt belichamen, kan het drama niet bestaan. De grieksche tragedie en het japansche Nó-spel hadden de goden en de half-goden, de groote stedenbouwers en de roemrijke aanvoerders in den krijg. Het misterie-en mirakelspel had Christus en Maria, de Apostelen en de Heiligen. Het romantisch drama der engelsche Renaissance koos tot helden roemrijke koningen en schitterende vorsten, maar ook anderen dan deze: persoonlijkheden, groot door de hartstochten die in hen als ontzaglijke natuurkrachten werkten, groot door den tweestrijd tusschen hun wil en hun eigenschappen of, eenvoudig, groot door de onmetelijkheid van den rampspoed, dien zij brachten over zichzelf en anderen. Het begin van den individualistischen tijd ontdekte de grootheid der menschelijke persoonlijkheid. Het begin van den socialistischen tijd zal de grootheid der menschheid ontdekken; de eigenlijke held van het drama der sociale revolutie zal de omhoog worstelende menschheid zijn. Haar ontdekking en verheerlijking, de vreugdevolle *ver*wondering om haar kracht, de eerbiedige *be*wondering voor haar grenzelooze diepten, zullen mede zijn wezen bepalen.

Maar wanneer wij zoo zeker, zoo zelfbewust uitspreken, dat de sociale revolutie vrij baan zal maken voor het drama

en een nieuwen bloei daarvan voortbrengen, sluiten wij dan niet moedwillig onze oogen voor een feit, dat zich gedurende ons onderzoek met onverbiddelijke scherpte aan ons opdrong, het feit, dat het kapitalisme alle fijne, edele en harmonische elementen in het leven der massa's vernietigd heeft? Verdringen wij niet moedwillig uit ons bewustzijn dat, wat de vergelijking der hoogste bloeitijdperken van dramatische kultuur ons leerde: dat die kulturen als breede rivieren waren, uit een groot aantal bronnen en beken saamgevloeid, - dat in hen het archaïsche ritueel, het religieuze en profane volksfeest, evengoed aandeel hadden als de voor-historische sage en de half-historische kroniek? Zagen wij het drama niet ontbloeien, de schoonste en meest volmaakte bloem aan den stengel eener eeuwenoude kultuur, die al zijn onderdeelen: het mannelijk-epische der voordracht, het vrouwelijk-lyrische van den zang, de uitdrukking van aandoeningen en de voorstelling van handelingen of gebeurtenissen door den dans, door gebaren en standen en door het fijne spel der gelaatstrekken, liefdevol verzorgd had, doorwerkt en verfijnd? Zagen wij niet, dat het drama enkel tot één heerlijke lichtbron vereenigde, wat vóór zijn tot-stand-koming reeds als vele afzonderlijk-stralende lichtbronnen had bestaan? Inderdaad, dit alles zagen wij. Het voorname bewustzijn eener zichzelve goddelijken oorsprong toedichtende aristokratie, - de extaze der eenwording met de goddelijke krachten, in het heelal werkzaam, - de milde troost eener religieuze gemeenschap, levenden en afgestorvenen vereenigend - het deemoedig ontzag voor eeuwige machten, dat de godsdienst kweekte in het volk, en tenslotte de bruisende kracht van dat volk zelf, de volksmatige kultuur met haar geur van veldbloemen, gras en aarde, haar weelderigen lach en haar onverwoestbare teelkracht: het was alles noodig, zagen wij, het was niets te veel om het gemeenschapsdrama voort te brengen. De wijsheid der tijden, de verschrikkingen der daemonische wereld, de liedjes en spreuken, die het volk eeuwenlang in zijn hart gekoesterd had, de verfijningen van zinnen, fantasie en gemoed, uit lange rustige vertrouwdheid met de dingen en hun voorstellingen geboren, - als steenen, door lange schuring van vele wateren geslepen

en glad gepolijst, - de stijlvolle dracht en het waardig gebaar, geleerd in de school des levens, al deze elementen werden in het drama opgenomen, daarin verbonden en verwerkt. Al wat de menschheid in een proces van vele eeuwen in haar schatkamers verzameld had, stond den scheppers van dramatische werken in het verleden ter beschikking, - en van al deze schatten maakten zij dankbaar gebruik.

Maar uit welke schatkamers zullen de tooneelschrijvers der naaste toekomst putten? Uit de samenvloeiing van welke schoonheidsbronnen, welke heilige ceremoniën en levenswarme feesten, welke edele heldenverhalen, teedere lyrische uitstortingen en vurige vervoeringen zal de dramatische kunst der sociale revolutie geboren worden? Welke oude ritus, door eeuwenlange herhaling vastgelegd in het bewuste en onderbewuste denken, zal het grondschema vormen van het nieuwe drama, het schema, dat de scheppende verbeelding met bloeiende ranken omwinden kan? De laat-burgerlijke tooneelkunst vermag het revolutionaire drama niets te geven als haar eigene, tot het uiterste doorgevoerde technisch-materiëele hulpmiddelen; de oversterke, brutale lichteffekten van den projektor, het schuiftooneel en het draaitooneel, en wat dies meer zij. Louter dingen, die voor het nieuwe gemeenschapstooneel even verderfelijk zouden zijn als inspuitingen met een scherpe, bijtende stof voor een jong en teeder organisme. Immers, waar het laat-burgerlijk tooneel schoon wil zijn, is het antiquarisch; verfijnd, is het precieus; grootsch, is het kolossaal; rijk, is het overladen. Het is dit alles omdat het steunt niet op den rijkdom der ziel, maar op het ziellooze mechanisme. Waar moet een nieuwe dramatische kunst de elementen der echte schoonheid, der echte verfijning, der ware grootschheid en rijkheid vandaan halen? Uit welke bronnen vloeien zij haar toe? De oude volkskultuur is sinds langen tijd dood in de landen van het ontwikkelde kapitalisme: in plaats van de naïeve, lieflijke volksliedjes neuriet het volk een banaal deuntje uit de laatste succes-revue; inplaats van de oude volksdansen danst het de laatste foxtrott, uit Berlijn, London of New York geïmporteerd. Zijn smaak is valsch en grof, immers die smaak werd gevoed met surrogaten;

zijn ‘stijlgevoel’ heeft het gevormd en geoefend aan de producten van de guldensbazar. Zijn taal is arm en plat, zijn kleeding banaal en leelijk, zijn gang mat-sloffend of nerveusgejaagd, zijn gebaren zijn ongracielijk en expressieloos, zijn intonaties hard en ruw. ‘Sedert bijna drie eeuwen’, konstateert de iersche dichter Yeats [1)], ‘heeft elke nieuwe uitvinding de menschelijke stem en de bewegingen van het lichaam armer aan uitdrukking gemaakt’. De dag is rauw en hard geworden om het volk; de sterren van verheven schoonheid en poëzie, die het eenmaal zelf schiep, zijn ondergegaan aan zijn hemel, om hem heen zijn geen diepten meer van heilig geloof, geen verschietende schemeringen van edele traditie, bestaat niets anders meer als platte, nuchtere alledaagschheid, mechanische pseudo-kultuur of troostelooze leegheid. De officieele godsdienst, door alle vuilheden der zelfzuchtige klasse-politiek verontreinigd, werd een werktuig in handen der heerschenden, een hulpmiddel tot bevestiging en behoud hunner politieke heerschappij. Naarmate zijn sociale functies verloren gingen, verbleekte zijn glans, zijn dogma's werden sedert lang achterhaald door nieuwe, diepzinniger en grootscher waarheden; zijn moraal moedigt de heerschzucht aan der bevoorrechten en maakt den onderdrukten lijdzaamheid tot plicht. De wetenschap der natuur heeft nieuwe perspektieven aan de menschheid geopend: uit het geduldig onderzoek in de laboratoria, uit de berekeningen der sterrekundigen werd de oneindigheid van het universum treffender geopenbaard dan de godsdienst dit ooit vermocht te doen. De moderne dieptepsychologie onthulde de grondelooze schachten der menschenziel, de moderne biologie bracht uit experimenteele onderzoekingen, door den vooruitgang der techniek mogelijk gemaakt, zegevierend het bewijs mede van het bovenmechanische wezen des Levens. Vergeleken bij de grootschheid der nieuwe wetenschappelijke koncepties en hypothesen, verschrompelen alle mythologische fantasieën van het verleden tot kindervertelsels. Het beeld dat de moderne wetenschap, rusteloos veranderend en verbeterend, maakt van de

1) In zijn ‘Nò-Plays of Japan’.

natuur en den geest, vervult onze harten met verwondering en ontzag. Maar dat beeld leeft niet in de massa's; niet voor hen interpreteeren de pioniers der wetenschap het wezen van den kosmos, gelijk de dienaars van den godsdienst dat deden in vroegere tijdperken. Wat het leven ontluisterd heeft is niet de wetenschap, maar haar karikatuur, het platte, zelfgenoegzame rationalisme, dat waant, met het verstand alleen het oneindige leven te kunnen begrijpen en dit leven tot enkel mechanische krachten herleiden wil.

De moderne proletariër is, behalve in technisch opzicht, feitelijk kultuurloos. Ongetwijfeld bezit hij minder aesthetisch-religieuze kultuur-elementen dan de leden der kleine achterlijke gemeenschappen van jagers, herders en landbouwers in de binnenlanden van Afrika en op enkele eilanden van den Stillen of den Indischen Oceaan, de laatste overblijfselen, in onzen tijd, van lagere kultuurstadiën der menschheid. De eenige instelling, van welke de massa nog heden enkele kultuur-elementen, onontbeerlijk tot het scheppen en het genieten van het gemeenschapsdrama, had kunnen ontvangen, is de katholieke kerk. Deze is echter zelve in zoo hooge mate aangetast door den geest van het imperialistisch kapitalisme, dat een praalzuchtig, koud en hard materialisme zich in de moderne kathedralen even onmiskenbaar afspiegelt als in de torenhuizen der amerikaansche trusts. Daarbij is haar kultuur, gegrondvest in heerschappij en hiërarchie, doodelijk-vijandig aan de socialistische der toekomst, gegrondvest als die zal zijn in sociale gelijkheid en broederlijke samenwerking.

De sociale revolutie kan de kultuurloosheid der massa's niet met één slag, ja zelfs niet in een kort tijdsbestek opheffen, evenmin als zij de moderne steden, die monsterlijke uitwassen aan het maatschappelijk lichaam, in een kort tijdsbestek kan doen verdwijnen, of aan het alkoholisme, de prostitutie en de geslachtsziekten een spoedig einde maken. Niet door tooverslag valt de vulgariteit te genezen, waar de pseudo-kultuur van het kapitalisme de arbeidersklasse mee heeft besmet. Minder dan welke vroegere klasse ook, die in den loop der maatschappelijke ontwikkeling opkwam, zal het proletariaat kultuur-elementen kunnen ontleenen aan de

klasse, die zij ten val brengt en in wier plaats zij treedt. Integendeel zal dat proletariaat, in het proces van maatschappelijke transformatie, waarvan het zelf de voornaamste subjectieve factor is, er naar moeten streven zich te bevrijden van alle minderwaardige kultuur-surrogaten, waarmee de bourgeoisie het vergiftigde. En zelfs de enkele volwaardige kultuur-elementen die het uit den ondergang van het burgerlijk tijdperk kan redden, zullen - met uitzondering van de natuurwetenschap, de techniek en een deel der bouwkunst, onbruikbaar blijken voor de nieuwe kultuur. Immers, die elementen: de kunst, de filosofie, de ethiek, allen zijn zij gedrenkt met individualisme. De kultuur van het proletariaat echter zal ontstaan - voorzoover bij dat ontstaan bewuste voorstellingen in het spel zijn - uit kollektieve bewustwording. Zooals het eigendommelijke vormen behoeft voor zijn staatkundig en maatschappelijk leven, zoo zal het ook de bewuste elementen zijner aesthetische kultuur nieuw moeten voortbrengen. Het zal nieuwe vormen moeten scheppen voor het in schoonheid uitbeelden zijner verlangens en aspiraties, evenals nieuwe middelen tot het dramatisch voorstellen zijner handelingen en ontroeringen, zonder of bijna zonder gebruikmaking der aesthetische nalatenschap van het burgerlijk tijdperk. Eerder nog zal het gebruik kunnen maken van de schatten van oudere kultuurperioden, voornamelijk van die, aan welke een sterk gemeenschapsgevoel ten grond lag. In hoofdzaak echter zal het uit zijn eigen hart, uit de zuiverheid van zijn brandend verlangen, uit de langzame vernieuwing der verhoudingen van den mensch tot de natuur en van de menschen onderling, een nieuwe kultuur, dat is nieuwe schoonheid, goedheid en wijsheid moeten voortbrengen. Haar voort te brengen zal het werk van vele geslachten zijn.

Zoo is het dan wel duidelijk, dat het drama ook in de sociale revolutie niet plotseling tot bloei zal kunnen komen; dit te verwachten zou zijn, vijgen te willen plukken van distelen. Een langdurig proces der verandering van menschen, dingen en verhoudingen zal aan dien bloei vooraf moeten gaan. Men kan de proefnemingen op dramatisch ge-

bied, gedurende de eerste revolutie-jaren in Sowjet-Rusland genomen, zeer belangwekkend achten en zich verheugen in de belofte voor de toekomst die zij inhouden, zonder de oogen te sluiten voor het feit, dat de spelen, in die jaren ontstaan, hoogstwaarschijnlijk alle getuigen van groote armoede aan persoonlijke inventie en scheppende verbeelding. Evenals dit bij de middeneeuwsche misteries het geval was, schijnt bij deze modern-proletarische misteries de voorstelling nog te kleven aan de feiten. Het is of de verbeelding door de stof is overweldigd, of zij zich machteloos voelt om in haar diepten neer te dalen, met haar te worstelen en in die worsteling haar te doorlichten met haar glans, te doorgloeien met haar warmte. Zooals het bij de primitieve landbouwvolken in den grond der zaak altijd een en dezelfde mythus is, die op verschillende wijze, door middel van verschillende symbolische handelingen voorgesteld wordt: de dood van het jaar en zijn herrijzenis, - zoo stelt het proletarische tooneel in zijn eerste stamelende pogingen altijd denzelfden socialen mythus, dien van zijn eigen lijden en zijn opstanding, voor. Ook de spelen, die in deze eerste fase van een nieuw gemeenschapstooneel uitgaan boven de zuivere pantomime, voeren geen persoonlijkheden maar enkel typen ten tooneele, inkarnaties van maatschappelijke groepen, van de bourgeoisie, het burgerlijk intellekt, de geestelijkheid, de kleine burgerij, de boeren en het proletariaat. Pas wanneer de groote lijnen van den socialen opstandings-mythus met den levensinhoud van een oneindig aantal individuen gevuld zullen worden, wanneer de dichters zullen opstaan, die het vermogen hebben karakters en persoonlijkheden ten voete uit af te beelden, dan pas zal het dramatisch kunstwerk ontstaan. Door een arbeidsproces van doorwerking en doorkneding, van het verzamelen, schiften, verdichten en kombineeren van de stof, moet uit het algemeene het bijzondere te voorschijn gehaald, het rauwe materiaal der werkelijkheid tot schoonheid, diepzinnigheid en veelduidigheid gepuurd worden. Dit enkel nog voor wat het woord aangaat. Tevens moeten al de andere elementen van het gemeenschapsdrama: architektuur, muziek, beweging, plastiek, mimiek, in harmonie gebracht worden met de nieuwe levenswaarheden, de nieuwe

geestelijke en sociale normen der menschheid en in den zin daarvan doorwerkt en verfijnd.

Dit geheele proces kan natuurlijk enkel geschieden in het kader eener zich in alle onderdeelen vernieuwende maatschappij. Een zuivere en vaste dramatische stijl kan slechts ontstaan in verbinding met, als element in, een zuiveren en vasten levensstijl. Deze waarheid vergeten zoowel burgerlijke als proletarische tooneelhervormers. De architektuur, die aan alle onderdeelen van het tooneel in laatste instantie hun onderlingen samenhang geeft, is de architektuur van het maatschappelijk leven. Schoonheid van kostuums, waardigheid van houding en gebaar, edele natuurlijkheid van dictie, - hoe kunnen zij heerschen op het theater, wanneer zij in het leven ontbreken? Hoe kan het schouwspel in een sfeer van voornaamheid bewegen, wanneer elke atoom van zijn prototype, het menschelijk zijn en bewustzijn, die voornaamheid verloochent? Zoolang de arbeid der massa's vreugdeloos gezwoeg is, zoolang de machine niet hun slaaf is maar hun meester, zoolang alles wat door menschen gemaakt wordt, op de machine na, als een vlek is op het aangezicht der natuur, - zoolang dit alles zoo blijft *kunnen* diezelfde massa's geen schoone dramatische synthese van hun eigen leven voortbrengen. Zoolang zij in naargeestige, karakterlooze en banale huurkazernen tusschen de eentonige straten der moderne stadswijken leven, kàn hun lichamelijk wezen geen verfijnde ingetogenheid, ongedwongen gratie of fiere voornaamheid uitdrukken. Zoolang uit de winkelkasten der modebazars de waspoppen met hun verwrongen ledematen en pervers-extatische gezichten ons toegrijnzen, kunnen geen majestueuze gestalten, een edel gewaad vol waardigheid dragend, heenschrijden over het tooneel. Zeker, ten allen tijde heeft een aanmerkelijke afstand bestaan tusschen de hoogste en de laagste uitingen eener zelfde kultuurperiode, maar toch hielden beide altijd verband, vormden zij altijd een eenheid, en wanneer zelfs in de laagste niet nog een zweem van geest en schoonheid en waarachtigheid, dat is van edelen stijl, leeft, zal ook aan de hoogste die stijl ontbreken. Groote synthetische kunst bevat altijd een element van aandacht, van verzonkenheid, van

eerbiedige bewondering voor het Leven, van deemoed voor zijn onbegrijpelijk wonder: deze bewondering, deze aandacht en deemoed moeten weer in de harten zijn opgeweld, eer het ware gemeenschapsdrama kan ontstaan. De menschen, de dingen, de verhoudingen, alles moet reeds *op weg zijn om anders te worden.* De ergste smaad moet afgeschud, de ergste leelijkheid overwonnen zijn. In de grauwheid moet al kleur, in de vlakheid al diepte gekomen zijn; - dàn pas kan het ontstaan.

De burgerlijk-aesthetische tooneelhervormers onderschatten zonder uitzondering schromelijk den socialen factor, den essentiëelen bij de hervorming van het tooneel, zoo zij hem niet absoluut verwaarloozen. Zoo lang zij dit blijven doen, zoolang zij niet begrijpen, dat de arbeidersklasse, de eenige, die voor het ideaal eener nieuwe gemeenschap strijdt, ook de eenige is, in wie de drang naar het gemeenschapsdrama en het vermogen dit voort te brengen, kan ontstaan, is hun arbeid voor de toekomst zoo goed als waardeloos. Daarentegen onderschatten de communistische tooneelhervormers, die, in Rusland voornamelijk, maar ook in andere landen werken, op hun beurt het belang van de traditioneele-aesthetische en de geestelijke factoren voor de dramatische kunst bijna even sterk als de burgerlijke dit de sociale faktoren doen. Sommigen van hen staan daarenboven onbewust onder de suggestie van imperialistische opvattingen: zij verwarren opeenhooping van materiëele middelen en kolossale afmetingen met monumentaliteit en grootsche schoonheid. Zij droomen van reusachtige arena's: zij meenen, dat het gemeenschapsdrama (of, zooals Kerschenzew het noemt: het ‘kreatieve theater’) reeds in aantocht is, wanneer de massa's in levenden lijve op het tooneel verschijnen; zij kiezen als plaats van opvoering hunner spelen de grootste pleinen der steden; zij roepen flitsende schijnwerpers, ronkende vliegmachines en bulderende kanonnen te hulp, om den toeschouwers de grootschheid van het verbeelde gebeuren te doen beseffen... Welk een dwaling! Er is waarlijk geen sociale revolutie noodig, om het tooneel langs deze lijnen te hernieuwen. De droom van het kolossale schouwspel, *door* massa's *voor* massa's gespeeld, werd, gelijk wij zagen, in

het kapitalistisch Amerika reeds herhaaldelijk verwezenlijkt. Het werd dit met ontzaggelijker technische hulpmiddelen, dan waarover het verarmde, uitgemergelde Rusland beschikken kon. Maar om den mensch te verlossen van overmatige bewondering juist voor deze middelen, om hem weer te doen beseffen, dat de ziel en het ideaal eener gemeenschap uitgedrukt vermogen te worden door de voordracht en het gebaar van enkele spelers, om in hem het verlangen te wekken naar een voorstelling, die met de soberste materiëele middelen het meest grootsche gebeuren, de diepste emoties afbeeldt, - dáártoe is de sociale revolutie noodig.

De communistische tooneelhervormers beseffen niet diep genoeg dat elke kultuur een organische eenheid is, wier verschillende elementen in even onophoudelijke wisselwerking staan en in hun funkties even nauw samenhangen als de verschillende organen van het menschelijk lichaam. Zij zijn geneigd te gelooven, - althans zij handelen of zij dit doen, - dat men in een samenleving waarin de burgerlijke levenselementen nog overheerschen, een gemeenschapstooneel kan invoeren, zooals men enkele raderen vernieuwt in een ontzaglijke machine, Zij hebben te veel eerbied voor de moderne techniek. Zij denken zelven te mechanisch en te rationalistisch, zij zijn te zeer ingesteld op de krachten van het redelijk denken, zij willen te veel forceeren, zij hebben geen geduld genoeg, Zij zien het verband tusschen de grondslagen der samenleving en haar hoogste uitingen te direkt, te simplistisch, te enkelvoudig en te grof.

De gedenkwaardige uitspraak van Lenin, dat in het beginnend tijdperk der sociale revolutie, de burgerlijk-kapitalistische elementen onvermijdelijk nog een poos lang het overwicht zullen hebben op de socialistische, - die uitspraak is niet alleen toepasselijk op de ekonomisch-sociale sfeer, maar ook op de moreele, de geestelijke en de aesthetische. Evenals wij dit thans in Rusland zien op het gebied der ekonomie, zoo zullen ook op het gebied der dramatische kunst in het overgangstijdperk van kapitalisme naar socialisme zeer waarschijnlijk vormen opkomen, in welke het oude, afstervende en het nieuwe, opkomende leven elkaar min of meer gelukkig, min of meer harmonisch doordringen.

Somtijds zelfs zal het voor de tijdgenooten niet gemakkelijk zijn te onderscheiden, wat aan zulke vormen het aandeel is van de stervende, wat van de opkomende kultuur.

Voornamelijk de bewondering voor de machine, de verheerlijking der mechanische en technische kracht, - een bewondering zoo verklaarbaar in een tijdperk waarin de grootst mogelijke vermeerdering van verbruiksmiddelen het eerst noodige is - zal de opkomst van het gemeenschapsdrama nog langen tijd belemmeren en doorkruisen. Immers dit drama leeft, gelijk alle kunst, uit de sfeer der geestelijke intuïtie en der zintuigelijke schoonheid. De snelle kwantitatieve opvoering der produktie daarentegen is onmogelijk zonder technische rationaliseering van den arbeid en van den geest. Die technische rationaliseering echter beschouwen wij hier nog als behoorend tot de oude orde, de orde waarin de menschen gebukt gaan onder de vrees voor gebrek en honger. In de nieuwe orde, het socialisme, zal die vrees overwonnen zijn. Wanneer het vraagstuk, hoe den arbeid kwantitatief het meest vruchtbaar te maken, den mensch niet langer kwelt en beheerscht, zal hij vanzelf het antwoord gaan zoeken op de vraag, hoe den arbeid rijk te maken aan vreugde. Dan ook zal hij zich weer verdiepen in de vraag der vragen: het wezen van het universum en dat van den mensch. Zonder dat een antwoord op deze vragen aan zijn daden en gedachten ten grondslag ligt, dat is zonder den grondslag eener algemeene wereldbeschouwing, kan het drama in den meest verheven zin van het woord evenmin bestaan, als zonder een algemeene aesthetische kultuur. Slechts in verband met de nieuwe wereldbeschouwing kan het opkomen; slechts langzaam, onder groote moeilijkheden, niet zonder ernstige terugslagen en gevaarlijke inzinkingen zal de nieuwe geest op den oude winnen.

Zoo en niet anders althans zal, naar onze overtuiging, de loop van het geschieden zijn in geval het de arbeidersmassa's der europeesch-amerikaansche landen zullen wezen, die in de sociale revolutie de hoofdrol vervullen. Immers juist in die landen heeft het kapitalisme zich in al zijn konsekwenties uitgeleefd, dáár werden en worden alle traditioneele, aesthetische en geestelijke waarden onder het gevaarte der

machinale beschaving verbrijzeld. Maar ook is het mogelijk, dat niet die volken in de revolutie zullen vooraangaan, wier geest en wier vleesch vergiftigd werd met het gif der kapitalistische ondeugden, met zelfzucht, baatzucht, individualisme en zedelijk materialisme. Misschien zal de ster van het Communisme het eerst opgaan voor de volken van het Oosten, in wie - in tegenstelling tot de West-Europeesche en Amerikaansche - de tradities van het gemeenschappelijk grondbezit en van de daarop gebouwde kultuurvormen nog krachtig voortleven. De russische revolutie heeft op de Aziatische volken, die allen zonder onderscheid, met uitzondering van het japansche, door het westersche kapitaal rechtstreeks of middellijk uitgemergeld en onderdrukt worden, op zijn minst even intensieve werkingen uitgeoefend als op de West-Europeesche en Amerikaansche. De propaganda voor het sowjet-stelsel stuit in het Oosten minder op de vooroordeelen en waandenkbeelden, die de schijngelijkheid en schijnvrijheid der moderne demokratie onder de europeesche en amerikaansche proletariërs heeft gekweekt; het individualisme houdt er de machtsvorming der massa's minder tegen. Onder de Oostersche volken is het gevoel der saamhoorigheid van de groep nog krachtig, in hun bewustzijn leven nog de voorstellingen, de koncepties en gevoelens, die stammen uit de fase van het gemeenschappelijk dorps-grondbezit. Zij behielden nog de herinnering van sociale levensvormen, waarin de verhoudingen tusschen menschen, - verhoudingen hetzij van heer en dienaar of van genoot en genoot, - nog niet verscholen waren onder verhoudingen tusschen dingen, de produkten van den arbeid nog niet gemeten werden met den uitsluitenden maatstaf der geldswaarde, maar aan hun gebruikswaarde, dat is aan hun duurzaamheid en schoonheid getoetst. Daar, in het Oosten, worden de plechtige feest-of herinneringsdagen in het leven der boeren nog omruischt door de zwaarmoedige harmonieën van de gamelang of de schrille zoetheid van de fluit. De vaders der thans levenden sneden nog het hout of beitelden den steen tot kunstige beelden, hun moeders batikten nog in edele zijdestoffen schoone figuren op vlammenden grond. De sagen van den oertijd,

de heldenverhalen, wier binnenste kern oude natuurmythen en natuursymbolen zijn, hebben hun verbeelding nog gedrenkt met wonderbaarlijk fantastische voorstellingen en hun zielen geleerd het levenspathos te doorvoelen. De oostersche maatschappij wordt door den invloed der europeesche overheerschers helaas snel gevulgariseerd; - het kunstige ambacht sterft, de bioskoop dringt op de meest afgelegen plaatsen binnen -, maar een edele traditie blijkt vaak sterker dan de sterkste vesting; haar te sloopen vereischt een langdurig roffelvuur. Van de oude bezonken kultuur, den stillen voornamen levensstijl, zijn nog vele sporen over; in de kleeding, den haartooi, in gebaren en omgangsvormen, zoowel als in de kunst en de voorwerpen van dagelijksch gebruik. Zoo is er ook nog veel over van de oude dramatische spelen en dansen, al verbasteren zij snel, door zich op groteske wijze met minderwaardige brokstukken van het europeesche tooneel te vermengen. Nog voeren op Ceylon gemaskerde mannen fantastisch-woeste duivelsdansen uit tot uitbanning van booze geesten[1]. Nog worden, in de tempels van Engelsch-Indië, plechtige dansgebeden omhoog gezonden der godheid ter eere, prijs en dank. Nog vormen koordans en koorgezang in het geheele oosten een onverbrekelijk geheel.[2] Nog ontleent in geheel Voor- en Achter-Indië het inheemsche tooneel zijn stoffen aan de religieuze legenden en de heldensage van den voorhistorischen tijd. Nog bezit het javaansche volk in het wajangspel, deze bewonderenswaardige synthese van ambacht, kunst, geschiedenis, moraal, filosofie en godsdienst, een zoo zuiver doorwerkte, zoo suggestieve en kompleete dramatische volkskultuur, als wellicht geen ander volk ter aarde. Nog komt te Tokio elken Zondagavond in de vijf verschillende No-theaters de bloem der studenten en geletterden, een aristokratie van het genot en van den geest, bijeen, om, de alledaagsche werkelijkheid ontvluchtend, zich te verdiepen in de meest verhevene, intense en vergeestelijkte tooneelkunst die de wereldkultuur wellicht sedert 2000 jaar heeft voortgebracht. Nog draagt[3]

1) C. Hagemann ‘Spiele der Völker’, bl. 45 e.v.
2) Hagemann, bl. 126.
3) Hagemann, blz. 161.

het tooneel in alle landen van het oosten een semi-religieus karakter; nog geschiedt het verkeer met de godheid er door het medium der kunst.

Volken, die niet vermogen zich een dramatische kunst voor te stellen, welke enkel tijdverdrijf voor ledige uren zou zijn, - volken voor welke van het genot, dat de kunst hun verschaft, het gevoel van wijding onafscheidelijk is, - de wijding aan elke aanraking met de essentiëele krachten des levens verbonden, - zulke volken hebben, naar ons dunkt, meer uitzicht om het gemeenschapsdrama in de wordende socialistische maatschappij tot stand te brengen, dan de sedert jaar en dag met alle mogelijke platvloers-grappige, lief-sentimenteele en lawaaiïg-sensationeele 'kunstuitingen' volgepropte europeesche en amerikaansche massa's.

Deze uitspraak beteekent natuurlijk niet, dat wij westerlingen niets kunnen doen en niets behooren te doen, om de geboorte eener dramatische kunst voor te bereiden, die den groei der menschheid tot de eenheid en vrijheid van het communisme heerlijk zal uitbeelden. Van waarde voor die voorbereiding zijn alle eerlijke pogingen, die een revolutionaire kern van hersenarbeiders en handarbeiders opvoeden tot inzicht in het wezen van het drama, en tot het genot der groote dramatische kunst van vroegere tijdperken; alle pogingen die het verlangen in hen opwekken naar een tooneel waarin hun eigen spanningen en aandoeningen uitgebeeld zullen worden, hun eigen hoogste levensgevoelens konkrete vormen zullen aannemen. Ten opzichte echter van den op dit oogenblik mogelijken en meest vruchtbaren arbeid, heeft wellicht Jacques Copeau, de teleurgestelde en toch dapper-volhardende hervormer, het juiste woord gesproken toen hij zeide: 'Misschien is de eenige weg deze, het theater te verlaten, om op straat, om overal waar wij een kring vinden van gelijkwillende, eensgezinde menschen, voor hen datgene te vertoonen, wat hen het meeste ter harte gaat.'

Niet letterlijk natuurlijk, maar naar den geest moet men deze uitspraak opvatten. Copeau bedoelt er hetzelfde mee als de japansche adepten van het Nó-spel bedoelen met de volgende anekdote.

Een bekend Nó-akteur zag eens op straat een oude vrouw, wier houding en gang hem zoozeer troffen, dat hij haar langen tijd volgde om in haar wezen de kenmerken van den ouderdom te bestudeeren. Eindelijk keerde zij zich om en vroeg hem, wat hij toch van haar wilde. Toen hij haar gezegd had wie hij was en dat zijn hoogste eerzucht was, eenmaal de rol van Komachi[1)] te spelen, schudde zij het hoofd en zeide: 'gij zult nooit uw doel bereiken door het bestudeeren en nabootsen der werkelijkheid: door het hart moet gij leeren, hoe Komachi als een oude, lijdende vrouw voor te stellen.'

Zoo, dunkt ons, kan niet door de nabootsing der werkelijkheid, niet door die van haar kleine, naargeestige nietigheid, maar evenmin door die van haar overstelpende, den adem benemende hevigheid, het gemeenschapsdrama ontstaan. Nooit en nimmer zal dit uit het pompeuze, luide, samengestelde en opdringerige levens-aspekt voortkomen. Elke kiem is klein, elk nieuw wezen groeit in het verborgene. Uit nederig begin, zuiver door eenvoud, in de harten gekoesterd en liefdevol verzorgd, zal het tusschen ons ontstaan. Velen zullen er aan voorbijgaan, het verachtend omdat het alle klatergoud versmaadt. Maar elk verlangen dat opstijgt naar loutering en verzoening, zal het voeden met zuivere kracht.

1) Komachi, japansche dichteres uit den klassieken, tijd, wier levensloop het thema voor verschillende beroemde Nó-spelen heeft geleverd.

Midden-Afrika (Mangbettu). Solo-dans van Koning Okondo in den kring van zijn vrouwen.

Koning Okondo en zijn vrouwen dansen.

Midden-Afrika (Luena). De nieuw aangestelde hoofdman voert een solodans uit.

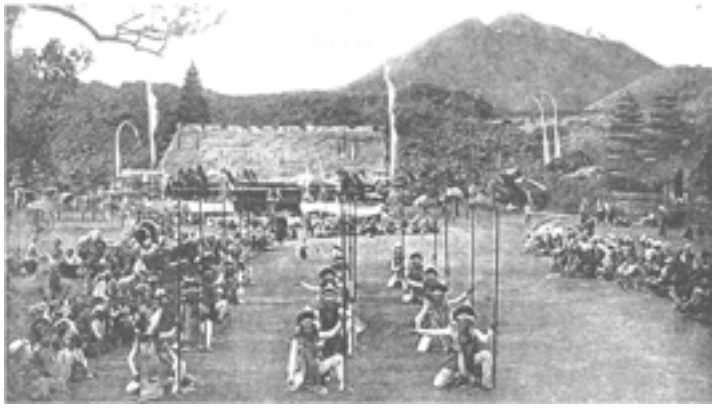
Midden-Afrika (Bagirmi). Dans der Bornu-vrouwen.

Midden Afrika (Ankole Bahuma). De heilige trommel-dans.

Midden Afrika (Bunyoro). Muziek bij de nieuwe-maan-ceremoniën.

Dansende Tibettaansche pelgrim-vrouwen in Tschuschul.

Een binnenplaats voor de religieuse feesten te Taschi-lunpo.



Een lansendans bij het jaarfeest op het eiland Bali (Ned. Oost Indië)

Een dansdrama op het eiland Bali (Nederlandsch Oost Indië)

Primitieve dansmaskers. Masker uit Ceylon.

Masker uit N.-Guinea.

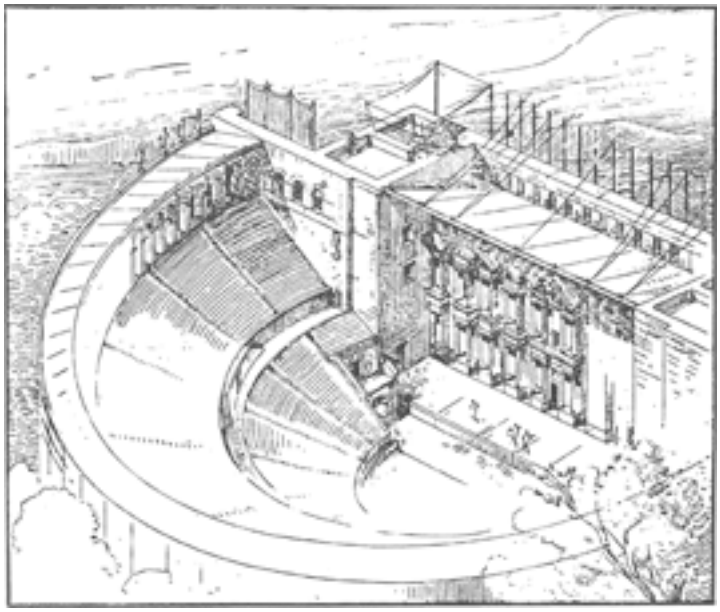
Masker uit N.-Guinea

Masker uit Liberia.

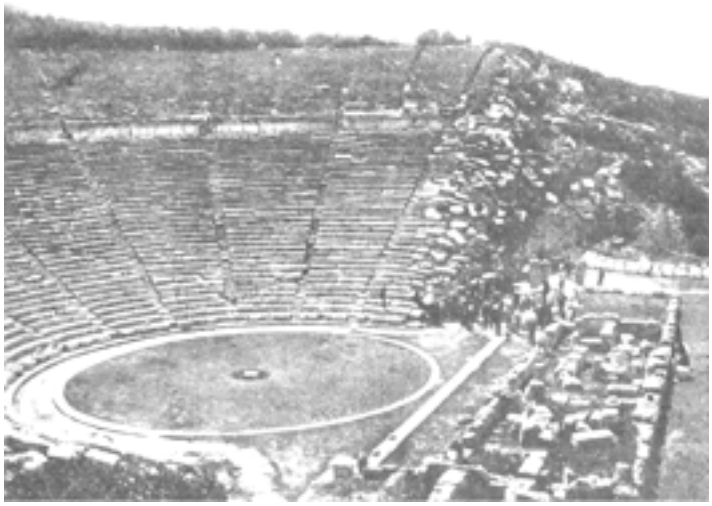
Het Japansche 'Nó' tooneel. (Men ziet de vaste tooneelbouw.)

Het japansche 'Nó' spel: Sóshiari-Gomachi. (Acteursen koor.)

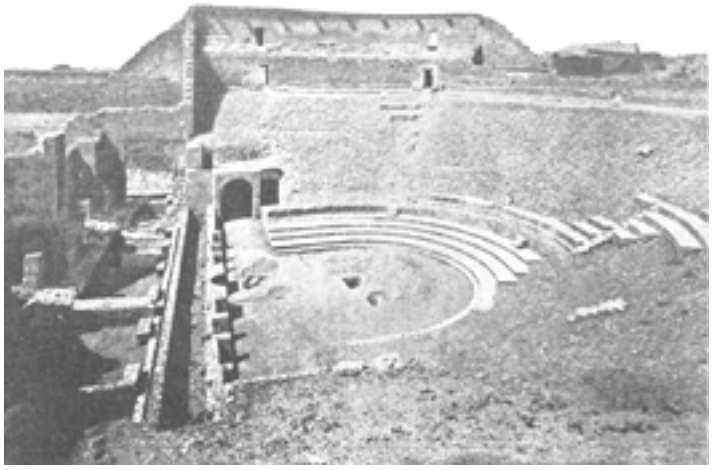
Een Grieksch theater. Type uit de 4de eeuw voor Christus.



Een Romeinsch theater te Aspendos. Laat Romeinsch type.



Grieksch theater te Epidaurus uit de 4de eeuw voor Christus.

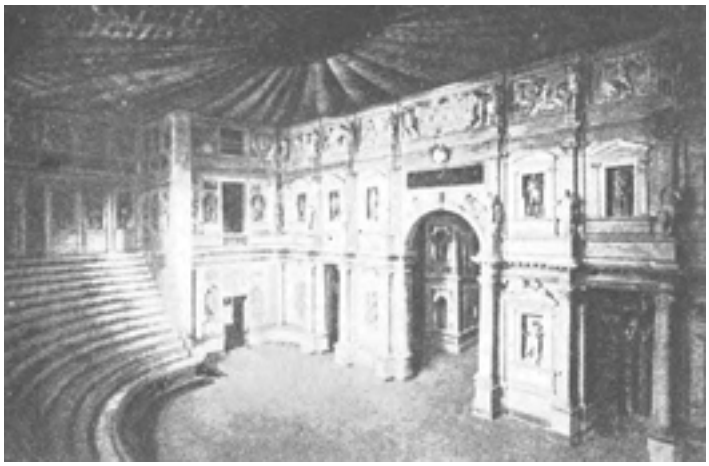


Romeinsch theater te Pompeï (beiden grootendeels verwoest).

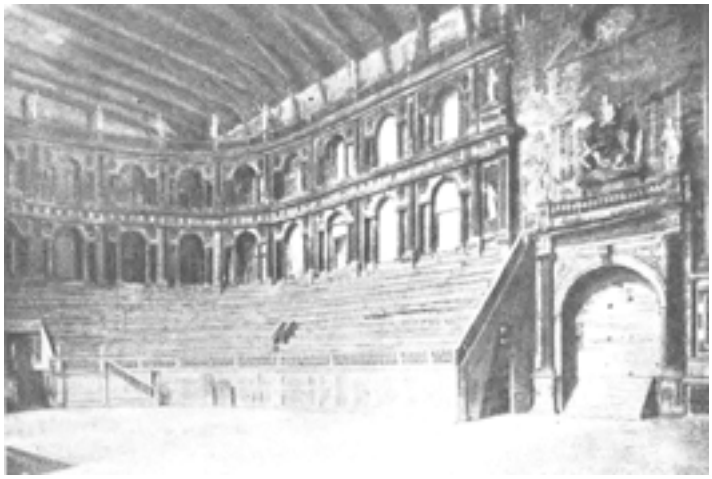
M i d d e n e e u w s c h G o r d i j n - t o o n e e l . Een houtsnede uit het jaar 1493.

Het ‘Swan Theatre’ te Londen. (Shakespeare-tooneel omstreeks 1596.)

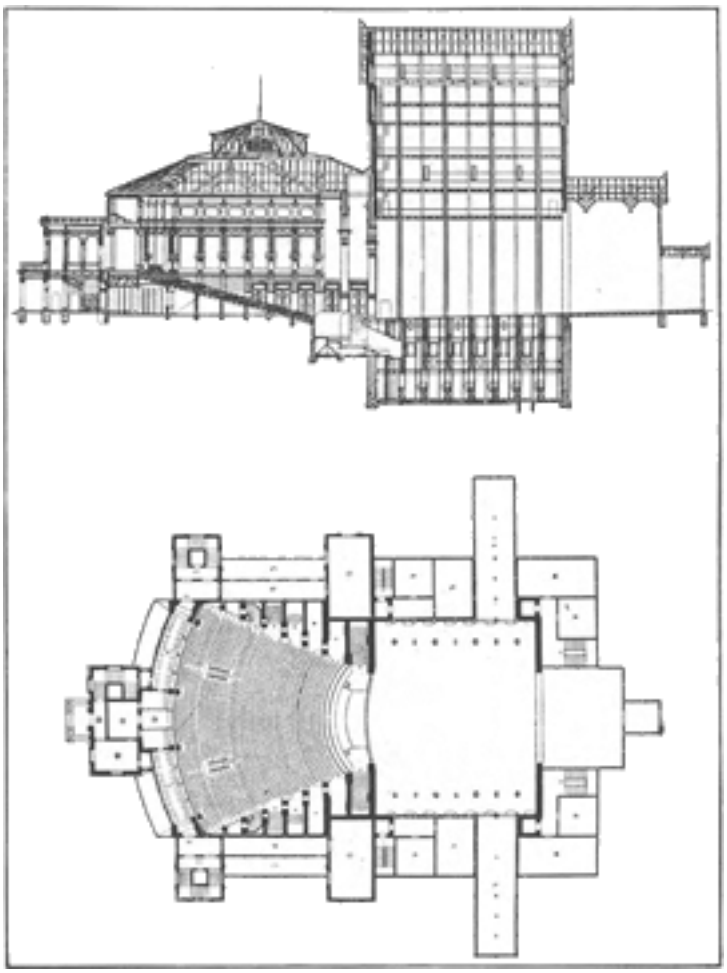
Het Renaissancetheater. Een Perspectief-decoratie. Eerste helft l6de eeuw.



Het renaissance theater. theatro Olympico te Vicenza uit 1580.

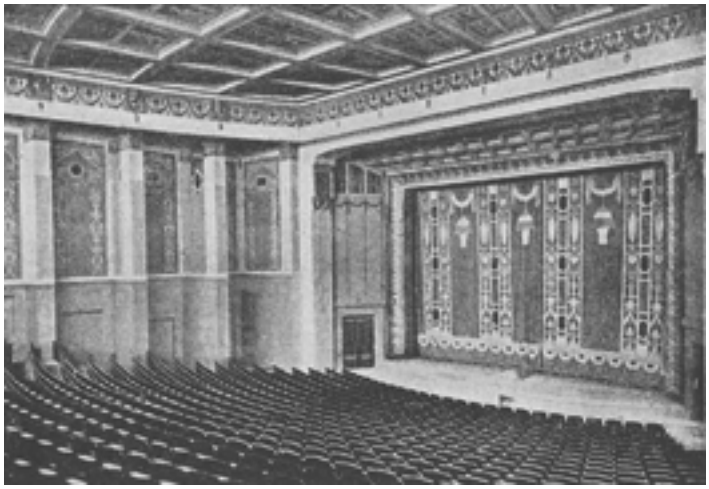


Het renaissance theater. theatro Farnese te Parma uit het jaar 1618.

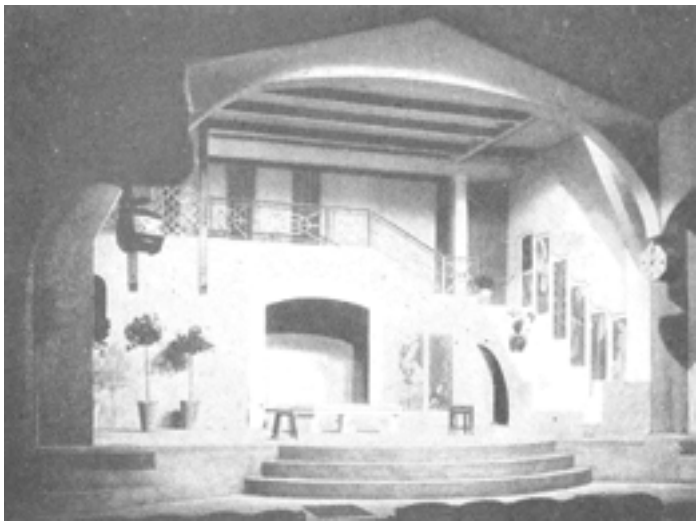


Plan en doorsnede van het zoogenaamde Wagnertheater te Bayreuth 1872.

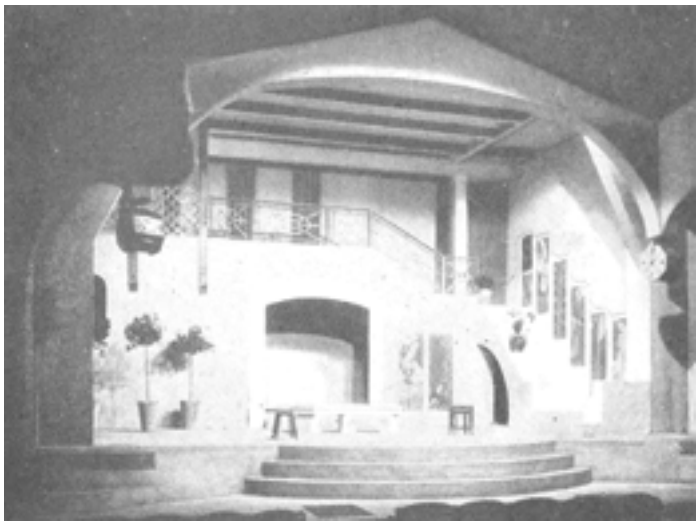
Toeschouwersruimte in het Prinzregententheater te München 1899.



Toeschouwersruimte in het Schillertheater te Charlottenburg 1905.



Theatre du Vieux Colombier te Parijs. Gedeeltelijk vaste tooneelbouw.Decor voor Drie Koningen-avond.



v. La surprise de l'amour.

## Lijst der boeken waaruit de afbeeldingen zijn overgenomen

Bladz.

289 From the Congo to the Niger and the Nile. Adolf Friedrich Duke of Mecklenburg.

290 Boven: Wild und Wilde im Herzen Afrikas. Hans Schomburgk, Onder: From the Congo to the Niger and the Nile. Adolf Friedrich Duke of Mecklenburg.

291 The soul of Central Afrika. John Roscoe.

292 Transhimalaya. Sven Hedin.

293 Insel Bali. Dr. Ernst Krause.

294 Boven: Wendingen. Juni-Juli 1920. Onder: Barbaren und Klassiker. Hausenstein.

295 Plays of old Japan by Mary C. Stopes.

296 Boven: The Theatre of To-morrow. Kenneth Macgowan. Onder: Das antike Theater. Dr. Eduard Moritz.

297 Das antike Theater. Dr. Eduard Moritz.

298 Wiener Scenische Kunst. Gregor.

299 Der moderne Theaterbau Dr. Martin Hammitzsch.

300 Uber Bühne und bildende Kunst. Krüger.

301 Boven: Handbuch der Architektur. Semper. Onder: Der moderne Theaterbau. Dr. Martin Hammitzsch.

302 Das antike Theater. Dr. Eduard Möritz.

303 Das antike Theater. Dr. Eduard Möritz.

304 The theatre of To-morrow. Kenneth Macgowan.

## Voornaamste geraadpleegde werken


### A

R. Arnold, Das moderne Drama.

### B

A. Baksky, The path of the russian stage.
Beloch, Griechische Geschichte.
F. Brinkley, Japan and China.
K. Bucher, Arbeit und Rythmus.
Brander Mathews, A study of the drama.
Louise Burleigh, The community theatre.
Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien.

### C

Creizenach, Geschichte des neueren Drama's.
Chambers, The mediaval stage.
Combarieu, Histoire de la musique.
Combarieu, La musique et la magie.
Edw. P. Cheyney, Social changes in England in the XVIth century.

### E

O. Edwards, Japanese plays and playfellows.

### F

Frazer, The dying god (Golden Bough).
Flickinger, The Greek theater and its drama.
E. Fenolloza, Nóh or Accomplishment.
S. Freud, Totem und Tabu.

**G**

J.H. Gallée, Bijdrage tot de geschiedenis der dramatische vertooningen in de middeleeuwen.
K. Grooss, Spiele der Tieren.
E. Grosse, Anfänge der Kunst.

**H**

Habermann, Spiele der Völker.
Havemeyer, The drama of savage people.
Jane Harrison, Ancient art and ritual.
Jane Harrison, Themis.

**J**

A. Jolles, Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne.
Petit de Juneville, Histoire du théâtre en France.
G. Jung, Symbole und Wandlungen des Libido.

**K**

Kerschenzew, Das schöpferische Theater.
Klein, Geschichte des neueren Drama's.

**M**

G. Murray, Rise of the Greek epic.

G. Murray, Euripides and his age.
E. Meyer, Geschichte des Albertums III.
J.G. Müller, Geschichte der amerikanischen Urreligionen.
Müller-Lyer, Phasen der Kultur.
E. Marcks, Queen Elisabeth.

**N**

Nietzsche, Geburt der Tragödie.

**P**

K. Preuzs, Die geistige Kultur der Naturvölker.
Du Prel, Die Mystik der Griechen.
Noël Peri, Cinq No.

**R**

Ridgeway, The origin of the Greek tragedy.
O. Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden.
W. Robertson Smyth, The religion of the Semites.

**S**

Mary Stopes, Plays of old Japan.

**W**

Ward, A history of English dramatic literature.
Wallaschek, Primitive music.
Worp, Drama en tooneel.
Werumeus Buning, De dans.

# Register

## A

Adrastos 71
Aeschylos 49, 50, 74, 82, 84, 87
Agamemnoon 49
Amida-Boeddhisme 101
Aminta-Boeddha 95
Andamanen 34, 35
Annunzio d' 198, 201
Antoine 227
Antropomorphisch, den mensch gelijkend
Appia 228
Archaïsch, antiek, primitief
Ariosto 137, 138
Aripaho's 48, 49
Ashikaga, het geslacht 100, 102
Athene (de stad) 76, 79
Attika 72
Attisch, zuiver Grieksch Augier 200

## B

Bacchos 60
Bacchanten 60
Bahr, Hermann 198
Balder, de Zonnegod 123
Bali 51 noot
Balzac, Honoré de 190
Basoeto's 9
Beaumarchais 181
Beethoven 209
Bellay du 169
Beloch, *Griechische Geschichte* 73
Bodel Jean 127 noot
Boegakoe muziek 97
Boschjesmannen 12
Bossuet 169
Bouchor 236
Brahma, de opperste der goden in den oud-indischen godsdienst, 1
Breeroo 179
Browning, Elisabeth 185
Browning, Robert 185
Brunhilde 24

Bücher, Karl 7 vlg.
Byron 185

**C**

Carducci 209 noot
Citheron 60
Clan, stamverband der Schotten van de Hooglanden.
Cleisthenes 71
Coleridge 185
Combarieu *La musigue et la magie* 22, 24
Comedia dell' Arte 243
Community Masks, spelen der gemeenschap, 240
Confrérie de la Passion 121, 126, 132
Copeau, Jacques 228, 286
Cora's 26
Corneille 170 vlg. 236
Corribori, nachtelijk dansfeest der Australische stammen.
Cyclus, kringloop

**D**

Daimyo, groot japansch vazal
Danaos 49, 61
Daudet 237
Daumier 208
Demeter 45, 58, 60, 61

Dengakoe-Nó 96
Diderot 180
Diegi 47
Differentiatie, veronderscheiding
Dionysiën 89
Dionysos 54, 60, 61, 71, 73, 86
Dithyrambos, oorspronkelijke naam van Dionysos en van een hymne, die op diens feesten gezongen werd, 74, 94, 110
Domestikatie, temming
Dorsey G.A. *Aripaho sun dance*, 48
Dostojewski 190
Dumas 184, 200

**E**

Eleusis 60
Elisabeth Het *tijdperk van* 142, 147, 179, 183
Emanatie, afscheiding
Embryo, kiem
Engels, Friedrich, Der Ursprung der Familie, 124
Epicurisme (fig.) verfijnd zinnelijk genot
Euripides 83, 86, 137

**F**

Fenolloza, Ernst *Nóh or Accomplishment* 93
Feodaal, leenroerig
Fichte 209
Flaubert 190, 208
Freie Bühne 234
Freud, *Totem und Tabu* 31, 56
Freya, godin der vruchtbaarheid bij de Germanen, 122
Fuchs C. 231

**G**

Gea, kosmologische godin der oude Grieken, uit den chaos ontstaan, 45
Gens (‘gentes’ der Romeinen), geslachtsverband, gegrondvest op werkelijke of vermeende afstamming van één gemeenschappelijken stamvader.

Gentry, een bepaalde klasse van grondbezitters in Engeland.
Goethe 186
Gogol 190, 144
Goliarden, zwervende papen 128
Goncourt, de 189
Gordon Craig 228
Gorki 236, 269
Granville Barker 228
Gregory, Lady 198
Grillparzer 200
Griseldislegende 124 noot

**H**

Hagemann C. *Spiele der Völker* 285
Haloafeest 52, 61
Harrison, Jane. *Ancient Art* and Ritual 14, 18, 28
Harrison, Jane. *Themis* 27, 44, 61, 70, 71, 73, 86
Hauptmann, Gerhart 189, 195, 198, 236, 237
Havemeyer, *The drama of savage people* 34, 49, 68
Hawthorne 190
Hebbel 187, 200
Hegel 209
Heimin en semmin, de naam voor den ‘gemeenen man’ in Japan.

Herder 186
Heyan-periode 97, 98
Heyermans 198, 237
Hippolytes 86
Histrion, kluchtspeler
Hoernes M. *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* 3, 4
Hoffmansthal 201
Holinsched 140
Holz 189
Hoyo 98, 99
Hudson W.H. *The naturalist in La Plata* 5
Hugo, Victor 184, 190, 200
Humanisme, herleving van kunst en letteren in de 14de tot de 16de eeuw, ingeleid door Petrarca in Italië, zich kenmerkend door de studie der oude letteren, kunst en wijsbegeerte.

**I**

Ibsen 195, 198, 201
Infantiel, term der moderne psychologie voor kinderachtige opvattingen en wenschen bij volwassenen.
Initiatie, inwijding
Inkantatie, aanroeping
Inter-tribaal, tusschen de stammen onderling
Ionië 73
Ise 107

**J**

Jambe, een bepaalde versvoet (v - )
Joculator, grafbewaker
Jolles, André *Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne* 187 noot
Jung C.G. *Die Wandlungen und symbolen der Libido* 29, 31

**K**

Kant 209
Kasoega-tempel 104, 107
Kasoega 95

Kerschenzew, *Het scheppingskrachtige tooneel* 218 vlg., 227 vlg., 239, 240, 245 vlg., 254, 258 noot, 281
Kidd 155
Kioto 101, 104
Krause G. Bali 51
Kwamami 104
Kyogen, boerenklucht

**L**

Lenin 282
Lessing 186
Lily, John 154
Logos, woord, begrip
Lucianus 27

**M**

Macchiavelli 137
Maeder 32
Maeterlinck Maurice 195, 196, 198, 201
Matriarchaal tijdperk, tijdperk waarin het moederrecht overheerscht, d.w.z. een rechtsverhouding krachtens welke de kinderen naam, eigendom, voorrechten, stamverwantschap enz der moeder erven; komt voor bij een groot aantal natuurvolken.
Marlowe 155
Maupassant, de 190, 237

Meiningers, de 227
Mei-spel 135
Meyerbeer, 204
Mercier 268
Meredith, G. 190
Meyer, E. *Geschichte des Altertums* 75
Meyerhold 231
Michelet 170
Milton 182, 183
Mimiek, uitbeelding van gemoedsaandoeningen of handelingen door de uitdrukking van het gelaat en door gebaren.
Mime, speler in een gebarenkluchtspel.
Minamoto, het japansche geslacht 98
Mirbeau 237
Moira 83
Molière 135, 171 vlg.
Moskousch kunstenaarstooneel 227
Morris 185
Morris dances 135
Müller, J.G. *Geschichte der Amerikanischen Urreligionen* 41, 45
Muller-Lyer *Die Phasen der Kultur* 43, 67
Murray, Gilbert. *Euripides and his age* 88
Murray, Gilbert. *Rise of the greek epic* 73
Musset, Alfred de 184, 200

**N**

Nara 96, 97, 104
Nietzsche, Fr. *Die Geburt der Tragödie* 62, 83, 88

**O**

Oedipos 83
Oligarchie, regeering van enkelen
Olympos 45
Onami 104
Orgiastisch, uitgelaten; dweepziek en tevens losbandig.
Orpheus 23, 86
Osiris 60, 61
Ostrowski 244
Oud-Mexicanen 58

**P**

Pageart, feestelijk spel 240
Pallas Athene 71
Pelasgen 72
Pentheus 86
Perzen, de 49, 84
Phallische symbolen, geslachtelijke symbolen
Plato 22
Plautus 137
Pottefer 236
Preuzs, *Geistige Kultur der Naturvolker* 17, 25, 36
Proletkult 244 vlg.
Prototype, oorspronkelijk type
Puritanisme, leer der Puriteinen d.i. van de kleinburgerlijk-revolutionaire richting, onder de regeering van koningin Elisabeth van Engeland, die alleen in het 'zuivere' woord van God geloofde en tegen de Anglicaansche Kerk gekant was.
Pygmëen, dwergras, 12

## Q

Q Quattrocento, de italiaansche naam voor de XVe eeuw en de kunst daarvan

## R

Racine 170 vlg., 236
Reyoe 97
Reveil, herlevíng
Ritus, religieus gebruik
Robertson Smyth, *The religion of the Semites* 51
Romain Rolland 235 tot 238, 241, 269
Ronsard 169
Rossetti 185
Rossini 204
Rostand 201
Runen, oudste schriftteekens der Germanen
Russell, Bertrand 251 vlg.

## S

Samurai, lid der japansche ridderschap
Sardou 237
Schaf, A. 189
Schelling 209
Scherscheniwitsch, *Das heutige Rusland* 155 noot
Scherscheniwitsch, *Das revolutionaire Theater* 261 noot
Schiller 186, 187, 202, 209, 234
Schnitzler 198
Seami 104, 107
Semele 61
Seneca 137, 150, 162
Shakespeare 141, 155 vlg., 236
Shaw 198, 201, 227
Shelley 185
Shinto, naam voor de in de vereering der voorouders gegronde japansche religie 58
Shogun, militaire gouverneur in het oude Japan, die feitelijk in het bezit der macht was.
Soeroe gakoe, apendans bij de Japanners 95
Solon 75
Sophokles 83, 137

Sottie, allegorische satire in samenspraken 137
Stage-Society 227
Stendhal 190
Stopes, M. *Plays of old Japan* 112
Strindberg 195, 198
Sublimatie, omzetting in iets hoogers, zuiverders, fijners.
Sudermann, H. 189
Sung-dynastie 100
Swinburne 185 Synge 199

**T**

Taiga, het japansche geslacht 98
Taoïsme, de leer van het Tao, in China door Lao-tse verkondigd, c. 550 v. Chr.
Taraboemara 26, 36
Tasso 138
Tennyson 185
Terentius 137
Thackeray 192
Thebe 61, 78
Theogonie, godenleer
Theseus 71
Thespis 49, 74
Thessalië 78

Thot, godheid in het oude Egypte, die voor den openbaarder der wijsheid gold, 21
Toergeniew 190
Tolstoï 190, 236, 237
Totemisme, religieuse vereering van bepaalde dieren, totems, die als voorouders van den stam worden beschouwd.
Tropi-Indianen 47
Tsjechow 198

**U**

Ukemohe-Wo-Kawi 94
Uzame 94

**V**

Veda's, de heilige boeken der oude Indiërs, 1
Vegetatie-geest of jaargeest, verpersoonlijking bij de primitieve volken van de groeikracht der natuur.
Vishakarna, zonnengod der oude Indiërs, 1
Voltaire 180
Vondel 176 vlg.
Vulgus, het lage volk

**W**

Wagner, Richard 201-204
Waïnamoïne, de voornaamste held van het finsche volksepos
Walewala, die door zijn spel op de harp de geheele natuur betooverde.
Waley, A. *The Nó-plays of Japan* 96, 103
Wells, H.G. 38
Wells, *Outline of History* 58 noot
Wilde, Oscar 201, 227
Willem de Veroveraar, 145
Wordsworth, 185

**Y**

Yeats 199, 276
Yoshimitsoe 100, 104

**Z**

Zen, boedhistische sekte die een soort pantheïsme leeraarde, 100
Zeus 61, 82
Zeven tegen Thebe 49
Zola 189, 190, 237